A. de Beruete y Moret.



GOYA grabador





GOYA GRABADOR

GOYA grabador

Por

A. de Beruete y Moret

TOMO III

(Continuación de Goya, pintor de retratos
y Goya. Composiciones y figuras.)

MCMXVIII
Blass y Cía., San Mateo, 1 - Madrid

GOYA, GRABADOR.—Este libro, continuación de GOYA, PINTOR DE RETRATOS y de GOYA, COMPOSICIONES Y FIGURAS, es, el tercer volumen de la serie dedicada al estudio de este artista y a su fecunda producción, en el que se trata únicamente de su aspecto de grabador y de litógrafo. Su obra grabada es inmensa y tiene una importancia tan saliente y compone tan gran conjunto, que bien merece que le dediquemos todo un volumen, máxime cuando en él podemos dar la reproducción de algunos grabados inéditos, y de muchos que, si no desconocidos, no aparecen en ninguna de las ediciones que hasta ahora le han dado a conocer como grabador extraordinario, magistral y singularísimo. A través de su obra grabada, más íntima que la pictórica, podrá irse apreciando el genio de aquel hombre pletórico de imaginación, creador substancial y reflejo de una serie de emociones plenamente sentidas, y expresadas luego sin atenuación alguna, resueltamente y fuera de todo convencionalismo. Su personalidad se marca aún más en este aspecto de su labor que en el de su pintura, y tratar de buscar en el antiguo arte español el origen de la obra grabada de Goya sería inútil faena, en la que no se llegaría a ninguna afirmación. El artista se nos presenta en este respecto como un original, como un innovador, y hasta puede decirse que como un rebelde. En esta o en aquella ocasión, en tal o cual lámina, podrán hallarse coincidencias, analogías y hasta recuerdos de obras anteriores; pero esto es excepcionalmente y en nada merma la singularidad del conjunto. Estas analogías, muy excepcionales, repito, se señalan en el presente libro al referirnos a las obras en que creemos en-

contrarlas en particular, especialmente en aquéllas que por su manera, por sus resoluciones técnicas—jamás por su espíritu—recuerdan a ciertos grabados de Rembrandt, único antecedente, aunque muy relativo, que se puede mencionar al tratar de Goya grabador.

Netamente español, Goya creó en esta forma de expresión artística un arte sin antecedentes, nuevo, totalmente de su época, y que representa, a mi juicio, la visión de nuestra raza ante el desarrollo de las convulsiones que transformaron la vida de la humanidad en los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX. Por eso el espíritu de este arte de Goya era totalmente nuevo y no pueden hallarse sus antecedentes en el arte antiguo; y era original, porque aquella su visión fué de su raza y no puede relacionarse tampoco con el arte que, en su tiempo, se producía en otras partes y que en nada se parece al de Goya.

Esta singularidad de sus grabados (cualidad tan apreciada en todo arte) interesó pronto en el extranjero. Poco después de su muerte, una revista francesa (1) decía: «Desterrado, casi ciego, octogenario, ha muerto en Burdeos hace pocos años Francisco Goya, nombre que un español lo pronuncia siempre con respeto y con orgullo. Sus caricaturas, que el llamaba sus caprichos, son más conocidas fuera de España que sus cuadros y eso a pesar de que su odio a los prejuicios, a los abusos y su patriotismo, bastante descarados, los hagan a menudo difíciles de interpretar por los extranjeros.»

Y años después, en época en que las pinturas de Goya eran casi por completo ignoradas fuera de España, en 1867, decía Iriarte: «Tan sólo el aguafuertista ocupa su verdadero lugar entre los aficionados. Sus aguafuertes han tenido una enorme importancia y han merecido la gran reputación que Goya ha alcanzado en Inglaterra, en Alemania y en Francia.»

Así como los pensamientos expresados en la mayoría de la obra grabada de Goya tienen un sello particularísimo y personal, así también el procedimiento empleado para darlos forma es igualmente libre y suyo, sin que jamás se observe que el artista se haya detenido ante dificultades de

(1) *Magasin Pittoresque,* Paris.—Deuxième année, 1834.

procedimiento ni vacilaciones de técnica, haciendo correr la aguja con decisión y espontaneidad, produciendo composiciones varias y de distinto orden, delicadas y finas las más de las veces, por excepción algunas más toscas y disparatadas, pero siempre preñadas de sentimiento e intención. El aguafuerte ayudada del agua tinta es una combinación que, en la forma que él la empleó, es suya exclusivamente, característica y original. Este procedimiento le permitió conseguir una gran presteza de ejecución, la más en consonancia con la rapidez de concepción que estas sus obras revelan, demostrando que este procedimiento respondía perfectamente a su necesidad creadora, en general impaciente. El agua tinta sustituye a menudo los efectos de claro obscuro y juegos de luz—que requieren cierta lentitud en el aguafuerte pura, no tan sólo por lo prolijo del rayado, sino por las varias veces que es necesario someter la plancha a la acción corrosiva del ácido,—y logra la mancha, eterna preocupación de Goya en estas obras, de modo completo y admirable. A veces buscó la mancha tan sólo por el procedimiento simplicísimo de las aguadas de ácido nítrico sobre la misma plancha. Todos estos procedimientos sintéticos, a más de su gran valor artístico, son tal vez por su misma rapidez los que mejor conservan la intención y el espíritu del autor.

Por recuerdo, de impresión, de memoria, de algo visto y observado, pero que no estaba delante en el momento de copiarlo, es como están compuestas y dibujadas estas numerosas y variadas composiciones. Con una retentiva admirable, supo después reproducir la impresión de las escenas y el carácter de los personajes. El propio Goya decía que la prontitud para ver y la retentiva de la visión eran las cualidades esenciales para los dibujantes del género que el perseguía, y que sólo demostraban tales cualidades aquellos que, por ejemplo, apreciaban y recordaban, fijándolos después en la memoria, los cinco puntos capitales de una figura que caía de un tejado al suelo, no teniendo más tiempo para hacer la observación que aquél que duraba la caída. Y esa presteza en el ver es la cualidad dominante de esta su obra grabada, en la que no se persigue la corrección del dibujo, sino la vida, el movimiento y el carácter, es decir, la reconstitución del recuerdo de lo visto.

Obras fuertemente concebidas y de propia observación, tienen la virtud de suscitar ante el espectador todo un mundo de ideas, y aun suponiendo que estas ideas no estén en la obra misma, sino que haya que buscar en nuestro propio pensamiento el secreto de la emoción que despiertan, siempre es lo cierto que sólo determinadas creaciones tienen esa virtud suprema de evocar ideas y de inquietar el pensamiento.

Este tomo tenía necesariamente — dado al carácter de enumeración y análisis que en él se ha perseguido — que aparecer, en cierto modo, como un catálogo, en el que se citan, enumeran y describen las 290 obras que, entre grabados de uno y otro género y litografías, produjo Goya, y hoy nos son conocidas. Esto no obstante, las observaciones de carácter general que preceden a cada una de las partes en que el libro se divide, el orden cronológico que en él se sigue y las observaciones críticas que aparecen aquí y allá, en cada obra en particular y en cada grupo de ellas en conjunto, espero que atenúen la monotonía que pueda acompañar a esta larga enumeración de obras grabadas, mostrándolas como manifestaciones diversas del pensamiento de un hombre.

Para la formación de este catálogo, para consultar multitud de observaciones críticas que en él aparecen, para una orientación en fin que me era necesaria en una obra que tratase del grabado, me dirigí al director de la Escuela Nacional de Artes Gráficas, D. José Sánchez Gerona, quien, no tan sólo me sirvió, con su autoridad, en cuanto yo necesitaba, sino que puso a mi disposición sus elementos, sus colecciones, y lo que es más valioso, sus conocimientos en esta materia, tan de su preferencia, y que tal vez él hubiera aprovechado mejor que yo. Se lo agradezco en todo lo que vale y hago pública esta debida gratitud con tan buena voluntad como la que él puso al ayudarme en mi tarea. El me estimuló también a dedicar todo un tomo de esta serie a la obra grabada de Goya, dejando para otra ocasión los dibujos, apéndices, etc., que la totalidad de mi estudio requiere.

Así, pues, formé el siguiente plan de los grabados y litografías de Goya, agrupándolos en la forma más cronológica posible:

I. *Asuntos religiosos.* Tan sólo se incluyen aquí tres obras, las tres de primera época.

II. *Grabados de los cuadros de Velázquez.* También de primera época. Llevan en nuestro catálogo general los números del 4 al 20.

III. *Los Caprichos.* Ocupan (siguiendo siempre el orden de nuestro catálogo) desde el número 21 hasta el 102.

IV. *Los Desastres de la Guerra.* Desde el número 103 hasta el 184.

V. *Los Disparates.* Nombre con que publico la serie hasta ahora conocida con el nombre de «Los Proverbios» por las razones que verá el que leyere este capítulo. Van registrados desde el número 185 hasta el 206.

VI. *La Tauromaquia.* Ocupa desde el número 207 hasta el 250.

VII. *Obras sueltas.* Parte en la que se citan todas aquellas obras de diferentes épocas, no pertenecientes a serie, que ocupa desde el número 251 hasta el 267.

VIII. *Litografías.* Todas de última época del artista, y que ocupan del número 268 al 290.

Tal es, pues, el plan de esta obra, en la que se hacen rectificaciones de juicios anteriores, siempre que hay razón para ello, y en que se citan y se reproducen algunos grabados y litografías de Goya, que no figuran en anteriores catálogos y que no habían sido hasta ahora reproducidos. Tal vez éstas sean las únicas circunstancias que den positivo interés a este libro. Yo lo entrego sin presunción alguna al público y a la crítica, que tan cariñosos fueron conmigo al publicar mis dos tomos anteriores, confiado siempre en que apreciarán mi esfuerzo y mi buena voluntad, encaminados a ir completando el estudio de una de las más grandes figuras de la historia de nuestra patria.

Madrid, Octubre 1917.

I

ASUNTOS RELIGIOSOS

En la obra grabada de Goya sólo encontramos tres composiciones de asuntos religiosos: «La huída a Egipto», un busto de «San Francisco de Paula» y un «San Isidro». Parecen en absoluto las tres obras de la primera época del artista, entendiendo por primera época, en su respecto de grabador, la que llena el anterior período a sus primeros grabados importantes: Los Caprichos. De estas tres aguafuertes puede desde luego precisarse que «La huída a Egipto» *(Lámina 1)* es la primera, anterior sin duda, por la falta de dominio de técnica que ostenta, a los grabados que Goya hiciera de varios de los cuadros de Velázquez, de los que después hablaré, es decir, que sea anterior al año de 1778, fecha de aquéllos.

Debe estimarse esta pequeña aguafuerte, y como tal ha sido ya considerada, como la primera del artista. Yo diría aún más; paréceme un ensayo poco original e inspirado en composiciones italianas. La manera de rayar no guarda relación con la que después empleó Goya y parece aprendida de la cartilla que hiciera el año de 1691 el pintor José García Hidalgo, discípulo de Villacis, en Murcia, y después, en Italia, de Jacinto Brandi, Pietro di Cortona, Salvator Rosa y Carlo Marata. Reintegrado a España, García Hidalgo pintó en Valencia primero y después en Madrid, siendo apreciado especialmente por Carreño con quien trabajó no poco. Su nombre fué casi desconocido después, influyendo sin duda en ello el que Palomino no le incluyó entre los de aquellos artis-

tas, sus contemporáneos, cuyas vidas relata y cuyas obras describe, debido esto tal vez a la enemiga personal que se desarrolló entre ambos pintores, los más eruditos de aquellos años, como lo demuestran sus obras. Ceán Bermúdez subsanó el error y la injusticia de Palomino, y tras de darnos cuenta de algunos, pocos, datos de la vida de García Hidalgo, nos cita algunas de sus obras de pintura, nos entera de que consiguió el título de pintor de Cámara de Felipe V en 15 de Octubre de 1703 y cita aunque ligeramente la cartilla referente al grabado que publicara en el año de 1691. De esta obra, a la que concedo especial interés por ser casi única en su género en nuestro país, porque en ella se trata del modo de grabar al aguafuerte con noticias curiosas de algunos artistas que le precedieron en España, y hasta por los modelos y grabados conque le adorna de estilo muy suelto, manera muy independiente y carácter muy español, que recuerda no poco ciertas obras de Valdés Leal, existen rarísimos ejemplares. Debo a la amabilidad de D. Félix Boix, poseedor de uno de ellos, haber podido examinarlo atentamente, e insisto en conceder especial interés a esta obra titulada: «Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la Pintura con tcdo, y partes del cuerpo humano, siguiendo la mejor Escuela y Simetría con demostraciones matemáticas que ajustan y enseñan la proporción y perfección del rostro y ciertos perfiles del hombre, mujer y niños. Por D. José García Ydalgo Barbueso Alvarez y Montoya.» Y repito que paréceme que esta obra fué estudiada por Goya y que empleó nuestro pintor los procedimientos de manejo de aguafuerte, rayado, etc., que el libro enseña para uso de principiantes, por ejemplo, en el rayado paralelo y tan simple del cielo y de la parte obscura y de los cruzados en las sombras del manto de San José y de partes del borriquillo. Pero a pesar de la monotonía del rayado y del cierto esmero, hasta timidez, que parecen revelar aquellas líneas, yo creo apreciar un algo ya personal e interesante del Goya grabador de años después; obsérvese la cabeza ya espiritual del Santo y ciertos toques y rayas muy libres en el pelo y las barbas, y también ciertos toques en el paisaje en la parte lejana, de una fineza y espontaneidad poco frecuentes en los grabados convencionales de aquella época. La figurita de la Virgen nos

recuerda, a pesar de su diferencia de tamaño, ciertas figuras de Goya de su primera época, por ejemplo, algunas de las representadas en las pinturas murales de Aula Dei.

Dice Carderera acerca de esta «Huída a Egipto» que probablemente fué hecha para formar una serie de aguafuertes de diferentes artistas, y, en efecto, guarda este grabado estrecha relación y analogía con un «Descanso en Egipto» de Maella, una «Sagrada Familia» de Bayeu, y otros grabados de Camarón, etc.

La segunda de las aguafuertes de asunto religioso que nos ocupa, el «San Francisco de Paula» *(Lámina 2)* es, indiscutiblemente, posterior a «La huída a Egipto». El rayado es semejante al empleado por Goya en sus copias de Velázquez, y esto y el vigor y lo fuerte del dibujo, y la soltura y el dominio de técnica que revela son razones bastantes para calcular que no se grabó este busto antes de 1778, por lo menos. Obsérvanse en este aguafuerte, a más de la amplitud en la manera de concebir la imagen, y en la manera de rayarla, detalles muy personales de Goya grabador; las líneas que delimitan, las líneas de silueta, los perfiles desaparecen siempre que es posible, por ejemplo, toda la capucha no se delimita con perfil sobre el fondo. Y así se consigue la fusión perfecta de las cosas, y dá la sensación de la verdad en que las cosas no están delimitadas por rayas. Esta tendencia a fundir (obsérvese la fusión de la barba, con el hábito entre la mano y el fondo a la izquierda), a suprimir perfiles y tratar de conseguir la sensación de la verdad por medio de toques y rayas, muchas rayas, siempre finas, paralelas a veces y luego cortadas por líneas sueltas, más finas aún, curvas a menudo, ligeras, relampagueantes, como en zigzag, fuerza es reconocer que suprimen al grabado aquella dureza y rigidez, que serán muy clásicas, pero que carecen del arte y de la personalidad de estas otras obras tan singulares. Goya y Rembrandt, Rembrandt y Goya diremos mejor por colocarlos por su orden, son los dos maestros que decididamente rompieron con lo que parecían leyes esenciales del grabado, y grabaron ellos, según su propia manera más libre, independiente y personal, y es lo curioso que coincidieron a menudo, hallando una manera, resolviendo cada uno a su modo, y siendo a veces este modo tan análogo que

parece el mismo y se confunden. Ante esta misma aguafuerte, en el trozo antes citado, de la fusión de la barba con el hábito, hay un rayado y unos toques tan parecidos a otros mil de Rembrandt, que podrían confundirse, no viendo sino ese trozo, los más expertos conocedores del arte del grabado. Y no creo yo que Goya al llegar a ese detalle en su trabajo fuese a recordar a Rembrandt. Es más bien una coincidencia y no más; pero estimo curioso el señarla y dejarla consignada ya que tantas veces se ha insistido en las relaciones de Rembrandt y Goya grabadores.

La tercera de estas aguafuertes el «San Isidro» *(Lámina 3)* es la de más importancia por su tamaño y disposición. Parece por la técnica y el rayado de la época de la anterior y consiguientemente de la de las copias de Velázquez; pero Goya cambiaba tanto, daba pasos tan grandes en tan poco tiempo y volvia atrás tan a menudo que bien pudiera ser este aguafuerte cosa más adelantada, en la que hubiera vuelto a recordar procedimientos anteriores. Está resuelto con raya fina y espiritual, escepto en el traje del santo; es obra muy fácil y suelta, tal vez demasiado y denota ya al Goya famoso, tan particular y personal y que a nadie recuerda ni se parece.

1. 1. LA HUÍDA A EGIPTO (125 mm. de alto × 88 mm. de ancho). (*Lámina* 1.)

La Virgen montada a mujeriegas sobre un borriquillo mira a San José, que, en pie, parece que se dispone a coger con su brazo izquierdo al Divino Niño, mientras que con la mano derecha sostiene el ronzal del asno.

Aguafuerte sin medias tintas, firmada en la parte baja a la derecha, «Goya invt. et fecit».

Los ejemplares de la antigua y probablemente única tirada que se hizo son hoy muy escasos.

2. 2. SAN FRANCISCO DE PAULA (32 mm. de alto × 95 mm. de ancho). (*Lámina* 2.)

El santo representado de busto con la mirada elevada al cielo, apoya su mano izquierda en el corvo de su cayado.

Aguafuerte sin medias tintas, firmada en la parte baja de la izquierda, «Goya ft.» Se citan algunos, muy escasos, ejemplares de primer estado (uno en el Gabinete de estampas, París) en el que la inscripción *Caritas*, que aparece en la parte alta, está invertido el orden regular de las letras que componen la pala-

bra. En el segundo estado ha desaparecido aquel error y aparece la inscripción, si bien a medias, pues no dice sino *Cari.* No son escasos los ejemplares posteriores a la primera tirada, si bien pueden distinguirse los de la que puede llamarse segunda tirada, hecha en papel grueso y fuerte, y los posteriores realizados por la Calcografía de Madrid, poseedora del cobre, hechos éstos en papel liso muy blanco.

3. 3. SAN ISIDRO. (231 mm. de alto × 168 mm. de ancho). (*Lámina* 3.)

El patrón de Madrid, de rodillas, con los brazos extendidos y mirando al cielo, está en actitud de fervorosa adoración. A sus pies está caída la aguijada de arar, y en el fondo se ve la pareja de bueyes uncida, a través del espacio que dejan libre dos corpulentos árboles que llenan la parte alta de la composición a derecha e izquierda.

Aguafuerte sin medias tintas, firmada en la parte baja a la izquierda «Goya». Se considera ejemplar único el de la Biblioteca Nacional de Madrid.

El cobre debe de haber sido destruído, pues no se conoce de él ningún vestigio.

II

GRABADOS DE LOS CUADROS DE VELÁZQUEZ

Nos dice Carderera que, a juzgar por el número de dibujos que él poseía de cuadros de Velázquez copiados por Goya, se proponía sin duda nuestro artista reproducir en grabados todas las telas de Velázquez que entonces pertenecían a las reales colecciones. Iriarte, por su parte, afirma que los grabados que Goya hiciera de los cuadros de Velázquez fueron un encargo de Godoy (1).

Sea de esto lo que fuere, el hecho es que Goya grabó al aguafuerte en diversos tamaños no pocos cuadros de Velázquez de gran importancia. Prueba es esto del entusiasmo que Goya sentía por las obras del más grande de los pintores españoles y el interés que demostró por aquellos modelos de arte sintético y asombrosa sencillez en su factura, que a pesar de que en aquellos años no eran especialmente apreciados

---

(1) Tal vez se refiera a los renglones que Godoy dedica a algo que con esto puede tener relación en el segundo tomo, cap. XLIV, pág. 231, de «Cuenta de su vida política. por D. Manuel Godoy, Príncipe de la Paz; o sean Memorias críticas y apologéticas para la historia del reinado del Sr. D Carlos IV de Borbón». Madrid, 1836. El capítulo citado lo dedica a explicar sus esfuerzos en pro de las Artes liberales y Bellas Letras, y en una enumeración de publicaciones, etc., dice: «Colección de estampas de los mejores cuadros de los reales palacios, obra dirigida a favorecer en todo el reino el estudio de los grandes modelos nacionales y extranjeros y a extender la noticia y la gloria de la antigua escuela española, poco o nada conocida en lo más de la Europa».

Pero no precisa el año de esta colección ni cita a Goya, ni se refiere a las obras que nos ocupan.

porque las preferencias y orientaciones artísticas no les eran propicias, no pasaron inadvertidos a un talento como el de Goya que tantas analogías y puntos de semejanza tenía con el de Velázquez. A la relación entre estos dos artistas y el nexo que une sendas producciones he dedicado yo especial atención y estudio en el primero de los volúmenes que componen esta obra, GOYA, PINTOR DE RETRATOS. No he de insistir en ello; sólo sí he de repetir lo significativo de estas copias de Goya, cual es que los modelos escogidos fueron lienzos de Velázquez y no otros de las reales colecciones, mil veces más famosos en aquel tiempo.

Esta serie de aguafuertes fué realizada en el año de 1778. En una carta de Goya a Zapater, fechada dicho año, ya publicada, se leen estos renglones:

«Con Antonio Ibañez te embio un juego de las obras de Belazquez que he grabado que ya sabrás que tiene el Rey; no te les he embiado antes por q.e no se supiera q.e aqui he tenido mil enredos con ella, enfin chiquio estimales que conforme bayan saliendo te las enviare.»

Contaba, pues, Goya treinta y dos años cuando hizo esta serie de aguafuertes, y corresponde esta fecha en relación a su producción pictórica con aquella en que se dedicaba a la realización de cartones destinados a servir de modelos en la Real Fábrica de Tapices. Precisamente ese mismo año de 1778 fué muy aprovechado por él en esta labor, pues entregó cinco cartones: «La cometa», «Los jugadores de naipes», «Niños inflando una vegiga», «Muchachos cogiendo fruta» y «El ciego de la guitarra».

Esta serie de aguafuertes de Goya han sido muy discutidas y francamente censuradas por algunos. Las desproporciones que en ellas se aprecian, los desdibujos, lo caricaturesco a veces, no han pasado inadvertidos a escritores y artistas que han marcado y subrayado a veces exageradamente esas deficiencias. Casi han sido los más benévolos los que dicen que estas obras no fueron sino ensayos hechos por Goya para acostumbrarse al dominio de la técnica del grabado, para hacerse la mano como aguafuertista. A mi juicio, tales apreciaciones son exageradas. Sin duda este conjunto de aguafuertes es de lo más débil de su obra grabada; no poseía aún ni un gran dominio de la técnica tan espe-

cial de esta rama del arte, ni había aún marcado su personalidad como grabador; pero, no obstante, algo hay en estas aguafuertes que las hacen singulares e interesantes. El defecto principal de estas obras estriba en que Goya no supo o no quiso copiar; su originalidad se revelaba— tal vez aún sin darse él mismo cuenta de ello— y se manifestaba por cima de todo, y aun queriendo el copista permanecer tal copista exacto y ajustado al modelo, no supo contener sus sentimientos y manera personales, dando un resultado más de interpretaciones libres del modelo que de fieles reproducciones. Y si a esto se añade que los modelos, conocidos hoy de todos, son ejemplares tan ponderados, tan firmes y tan perfectos, la comparación resulta desfavorable a los grabados, pues el recuerdo de los originales realza las libertades exageradas e incorrecciones del copista. Y sin embargo, cuando a su vez se comparan estos grabados con otros de los muchos (no cito a ninguno e incluyo a todos) que se han hecho de los mismos cuadros, algunos excelentes, correctísimos, magistrales, se aprecia siempre en los de Goya, a pesar de sus incorrecciones, un espíritu, un conjunto, una frescura, una sensibilidad, un arte, en fin, de que los otros carecen a pesar de su corrección y su maestría.

Escaso tiempo medió entre la realización de unos y otros de los ejemplares que componen esta serie. De todos modos, y como quiera que Goya, poco ducho aún como grabador, intentó varios procedimientos, pueden señalarse dos tipos pudiéramos decir de manera de grabado; uno manifiesto, por ejemplo, en «Los Borrachos» *(Lámina 4)*, donde abunda un rayado que nos recuerda el ya indicado en las obras de asuntos religiosos antes descritas, manifiesto en los obscuros y en las sombras (obsérvese en los pantalones del ganapán que, de rodillas, es coronado por Baco), y otro rayado cruzado (por ejemplo, en trozos como el cielo), que igualmente observamos en las obras de asuntos religiosos, suponiendo que podía haber sido aprendido por Goya en el Manual de José García Hidalgo, del que ya nos hemos ocupado. La otra manera de grabar creo apreciarla especialmente en los retratos ecuestres del Príncipe Baltasar Carlos *(Lámina 7)* y del Conde Duque *(Lámina 8)*. Son estas obras más personales; no recuerdan procedimientos anteriores; el

cielo ya no está con un rayado igual, sino que parece que el artista intentó modelar; parece también que se buscaba, más que copiar el trozo, dar la impresión del conjunto, si bien esto no se realizó por completo, pues la personalidad del copista se manifiesta de modo evidente: vistos fragmentariamente y olvidando todo recuerdo de los modelos, más se diría que se trata de una obra de Goya que de Velázquez.

La existencia de los dibujos de que nos habla Carderera, dibujos de Goya copiados de los cuadros de Velázquez, claro es que fué el trabajo previo del artista para hacer estas aguafuertes. El procedimiento de calcar estos dibujos o valerse del espejo y grabar después en la plancha con objeto de copiar el original en sentido contrario para que la tirada sea igual al original primitivo parece evidente. Abona esta suposición el que estando los cuadros en el Real Palacio no había Goya de instalarse allí frente a ellos con los trebejos no poco complicados del grabador, y se contentaría con hacer tan sólo los dibujos ante los cuadros. Pero esto tuvo una excepción, y según el Sr. Sánchez Gerona esta fué la pequeña aguafuerte grabada ante el original directamente en la plancha (por eso la prueba resulta en sentido inverso) de la cabeza del Baco del cuadro de «Los Borrachos» *(Lámina 5 - 2)*. No debe de ser copia del grabado del cuadro grande por cuanto que siendo la misma cosa no es igual sin embargo; la autenticidad de esta prueba única no descrita la atestigua la manera del rayado y lo fino del trabajo, al mismo tiempo que la ligereza de punta que hacen especialmente interesante este aguafuerte porque se puede estudiar en ella, comparándola con el fragmento correspondiente tirado del cobre grande, definitivo, *(Lámina 5 - 1)*, la preparación que seguía Goya antes de comenzar algunas de éstas de sus obras. Esta prueba única procede de la colección del Sr. Rodríguez Villa. Debo el haberla visto y poderla reproducir por vez primera en este trabajo a la amabilidad del Sr. Sánchez Gerona, su actual poseedor, quien además ha tenido a bien facilitarme el juicio y los datos que anteceden.

Precisaremos en lo posible al describir a continuación una por una las aguafuertes que componen esta serie, las tiradas que de ellas se han hecho, si bien esto no es fácil, pues se han venido tirando en diver-

sas ocasiones, algunas de las cuales nos es imposible fijar. Como observación general puede hacerse la de que después de las pruebas de estado que se conocen de algunas, sigue lo que Lefort llama pruebas de estado después de la inscripción. Creo yo que podría ya llamarse a ésta primera tirada; es de época de Goya y se empleó en ella un papel verjurado, ligeramente moreno y de bastante cuerpo, sin marca ni filigrana visible. Hízose después una segunda tirada en papel verjurado por su aspecto, pero que visto al trasluz demuestra no ser verjurado más que en apariencia. Calcúlase que será de los años de 1820 al 1830. Las pruebas de esta tirada son buenas, demostrando que los cobres se conservaban en excelente estado. Con posterioridad a esa fecha, allá en 1850 aproximadamente, la Calcografía Nacional comenzó a tirar pruebas y continuó después tirando con intervalos, pudiéndose apreciar y juzgar estas tiradas según el estado de los cobres que naturalmente se van gastando conforme la fecha es más avanzada. Las pruebas de estas tiradas se diferencian en su papel de las de las anteriores por ser éste, llamado vulgarmente marquilla, liso y blanco, muy blanco, diferenciándose fácilmente por esto de las primeras tiradas que están hechas, como hemos dicho, en papel marcadamente moreno.

La serie conocida se compone de dieciséis láminas. En esta obra catalogamos y describimos a continuación diecisiete, incluyendo la pequeña cabeza del Baco de «Los Borrachos». No está conforme esta lista de obras grabadas por Goya de cuadros de Velázquez con lo que afirma Ceán Bermúdez (1).

Este dice que Goya grabó al aguafuerte veinticinco cuadros de Velázquez añadiendo: «de los cuales conservo la mayor parte de sus dibujos». Desconócense hoy en absoluto los siguientes grabados de los cuadros que Ceán Bermúdez cita: «El aguador de Sevilla», «Un bodegón con dos muchachos que están comiendo» y varios retratos. ¿Sería tal vez que de ellos se hizo una tirada reducidísima y no ha llegado hasta nosotros ni el cobre ni una sola prueba, o más bien que de esos cuadros

(1) Véase «Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, compuesto por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez». Madrid, 1800. Tomo V. Artículo: Velázquez de Silva (D. Diego); pág. 178.

no existió nunca más que el dibujo, pero que no llegaron a grabarse? Obsérvese que Ceán Bermúdez no dice que poseía grabados sino los dibujos. En cuanto a la confusión que hay acerca del aguafuerte, rarísima por cierto, que llama Ceán «El alcalde Ronquillo», y que Lefort y sus continuadores citan, a mi juicio equivocadamente, suponiendo que sea un cuadro de Carreño, creo haber dado en lo cierto suponiendo (como verá el que lea la descripción del retrato más adelante) que se trata del retrato de «El portero Ochoa», obra perdida, de Velázquez. *(Lámina 9.)*

4. 1. Reunión de bebedores, vulgarmente llamado «Los Borrachos», y antiguamente de «Baco» (435 mm. de alto × 320 mm. de ancho). Aguafuerte. (*Lámina* 4.)

«El beodo medio desnudo que representa al dios de la Vendimia, sentado en un tonel y ceñida la sien de pámpanos, está coronando de hiedra a otro borracho de la compañía. Dos que le ciñeron primero descansan a un lado como en extática contemplación, y cinco aspirantes se disponen en el otro a recibir el codiciado adorno. Pasa la escena en el campo raso, al pie de una vid trepadora.» El cuadro original figura en el Museo del Prado con el número 1.170 del catálogo.

En la margen inferior del aguafuerte se lee la siguiente inscripción: «Pintura de Don Diego Velázquez, con figuras del tamaño del natural, en el Real Palacio de Madrid, que representa un Baco fingido coronando algunos borrachos: dibujada y grabada por D. Francisco Goya. Pintor. Año de 1778.»

Como ya he indicado, la manera del grabado de esta obra parece acusar que es una de las primeras, menos suelta y fácil que otras, recordando mucho las pocas obras grabadas anteriores del artista.

Las primeras pruebas, con inscripción, de época del artista, están hechas en papel verjurado, ligeramente moreno y bastante áspero, sin marca ni filigrana visible; las pruebas posteriores, hechas por la Calcografía Nacional, lo son en papel mucho más blanco, del llamado marquilla.

5. 2. Cabeza del Baco que figura en el cuadro de «Los Borrachos» (75 mm. de alto × 55 mm. de ancho). Aguafuerte. (*Lámina* 5 - 2.)

La cabeza del Baco, del famoso cuadro de Velázquez, grabada sobre el cobre en el mismo sentido que el original, se encuentra, como es consiguiente, en sentido inverso en las estampas.

El interés excepcional de la prueba única de este aguafuerte, cuyo cobre se desconoce, está ya precisado en la descripción general que precede a la catalogación de esta serie de obras.

6. 3. Las Meninas (360 mm. de alto × 307 mm. de ancho). Aguafuerte. (*Lámina* 6.)

«Velázquez está ejecutando un grupo de Felipe IV y su segunda mujer doña Mariana de Austria, personajes situados fuera del lienzo y reflejados en el espejo que está colocado en el fondo del estudio del artista. La infanta niña doña Margarita y sus meninas doña María Agustina Sarmiento y doña Isabel de Velasco han venido a colocarse delante de los Reyes: la doña María Agustina se arrodilla para suministrar a la Infanta un búcaro, y la doña Isabel está en pie a su izquierda. Ocupan el ángulo de la derecha los enanos Mari Barbola y Nicolasillo Pertusato; éste con el pie sobre el lomo de un perrazo paciente y medio dormido.»

El cuadro original figura en el Museo del Prado con el núm. 1.174.

La impresión que este aguafuerte produce es poco favorable. No logró Goya dar la sensación de ambiente que el cuadro manifiesta; carece de mancha, no tiene matices y su rayado es torpe, pesado, igual y monótono; además los personajes han perdido con la copia su carácter y gracia.

El interés primordial de este aguafuerte, que carece de inscripción, está en lo escaso del número de láminas existentes de ella y en haberse perdido el cobre en que se grabara. Carderera pensó un tiempo que no existía más ejemplar que el suyo (hoy en la Biblioteca Nacional), pero después él mismo, en sus investigaciones, nos da a conocer el hallazgo de otro en la Sala de Estampas de Berlín, que provenía de la colección de Ceán Bermúdez—y que tiene la particularidad de estar la lámina grabada por ambos lados, en sanguina por uno y en negro por otro—; otros dos en las colecciones inglesas de Lord Cowley y Mr. Morse. Ph. Burty nos habla de un quinto ejemplar, el del Museo Británico. Lefort dice conocer hasta siete. Creo yo que haya en España aún algunos, aunque pocos; puede entre ellos citarse el de los Marqueses del Salar, que proviene de la colección Muguiro.

Con respecto a la plancha de cobre de esta tan rebuscada aguafuerte por los coleccionistas a causa de su rareza, díjose un tiempo que habíase perdido en un naufragio; pero más tarde Carderera averiguó que lo acaecido con ella fué sencillamente que Goya, deseando dar mayor efecto a su obra, la recargó de tonos de agua tinta, y que habiéndole dejado morder demasiado tiempo, la obra se estropeó y el artista borró su cobre. Aún dice Carderera acerca de este punto que él consiguió ver la *única* prueba de este lamentable estado: pertenecía al general inglés Meade, quien después de residir largo tiempo en España, la llevó a su país con otras muchas obras de arte español.

7. 4. Retrato ecuestre del Rey Felipe III (368 mm. de alto × 305 mm. de ancho). Aguafuerte.

Monta el augusto jinete un brioso caballo que puesto en corveta se dirige hacia la derecha, a orillas del mar.

En el margen inferior del aguafuerte se lee la siguiente inscripción: «Felipe III Rey de España. Pintura de D. Diego Velázquez, del tamaño del natural, en el R.l Palacio de Madrid, dibujada y grabada por D. Fran.co Goya, Pintor, año de 1778.»

El retrato original figura en el Museo del Prado con el núm. 1.176.

Se aprecia la libertad con que está hecho este aguafuerte y da la sensación de que su autor se supeditó a lograr el conjunto de la obra y su espíritu, más que a no dar la idea exacta del original, como hubiera hecho todo grabador acostumbrado a reproducir cuadros.

De este aguafuerte y de las cinco siguientes, reproducciones de los retratos ecuestres de Velázquez, se hicieron pruebas en la época de Goya en papel moreno. Las posteriores tiradas, hechas por la Calcografía Nacional, lo están en papel muy blanco, bastando esto para diferenciarles, si no se apreciara también lo excesivamente fatigados que están los cobres en las últimas tiradas. El Conde de la Viñaza dice muy oportunamente, al hablar de esta obra, que el vigor, la seguridad de la línea y el tono que tienen las pruebas contemporáneas del autor, se echan de menos en las tiradas últimas.

8. 5. Retrato ecuestre de la Reina doña Margarita de Austria, mujer de Felipe III (370 mm. de alto × 312 mm. de ancho). Aguafuerte.

Monta la Reina una hacanea que marchando a paso castellano se dirige hacia la izquierda. Al pie de la lámina se lee la siguiente inscripción: «D.a Margarita de Austria, Reina de España, mujer de Felipe III. Pintura de Diego Velázquez, del tamaño del natural, en el R.l Palacio de Madrid, dibujada y grabada por D. Fran.co Goya, pintor, año de 1778.»

El cuadro original figura en el Museo del Prado con el núm. 1.177.

Se aprecia en el aguafuerte la facilidad y la presteza con que está ejecutada, resultando una obra fresca y de carácter personal. Obsérvese cuán bien resueltas están la falda y la gualdrapa, que en el original son complicadas y minuciosas y, consiguientemente, de muy difícil resolución en una copia grabada.

9. 6. Retrato ecuestre del rey Felipe IV (370 mm. de alto × 315 mm. de ancho). Aguafuerte.

El Rey, cabalgando en un brioso castaño cuatralbo en media corveta, se dirige enteramente de perfil hacia la derecha.

Al pie de la lámina se lee la siguiente inscripción: «Felipe IV, Rey de España. Pintura de D. Diego Velázquez, del tamaño del natural, en el R.l Palacio de Madrid, dibujada y grabada por D. Fran.co Goya, Pintor, año de 1778.»

El retrato original figura en el Museo del Prado con el núm. 1.178.

Pueden hacerse de este aguafuerte las observaciones generales, acerca de su manera, hechas ya en las dos anteriores, observando además que la línea, la silueta maravillosa del original se ha perdido en absoluto en la copia. Es, a

mi juicio, y por esta causa, la más desdichada de esta serie de copias de los retratos ecuestres.

El Conde de la Viñaza cita una curiosa prueba (colección Carderera, hoy en la Biblioteca Nacional) del primer estado del cobre, o sea sin la inscripción supraescrita, en la que, con letra de Carderera, en lápiz, se lee que fué pagada dicha prueba en 370 reales.

10. 7. Retrato ecuestre de la Reina doña Isabel de Borbón, primera mujer de Felipe IV (365 mm. de alto × 309 mm. de ancho. Aguafuerte.

Monta la reina en un palafrén blanco que avanza al paso hacia la izquierda.

Al pie de la lámina se lee la siguiente inscripción: «D.ª Isabel de Borbón, Reyna de España, muger de Felipe Quarto. Pintura de D. Diego Velázquez, del tamaño del natural, en el R.[l] Palacio de Madrid, dibujada y grabada por D. Fran.[co] Goya, Pintor, año de 1778.»

El retrato original figura en el Museo del Prado con el núm. 1.179.

Las observaciones acerca del grabado son las ya hechas a las obras anteriores; véase en éste cómo Goya prescindió en absoluto de las dos técnicas tan distintas de este retrato: la de la parte pintada por Velázquez y la anterior, y copió todo como si fuese lo mismo, por su procedimiento, dando una vez más muestra de su personalidad y de su modo originalísimo de copiar.

El Conde de la Viñaza cita una prueba curiosa de este aguafuerte en la Biblioteca Nacional, procedente de la Colección Carderera, sin inscripción, del primer estado del cobre, en la que, de letra de Goya, con lápiz, dice: «D.ª Isabel de Borbón, Reina de España, Muger de Felipe Quarto. Pintura de D. Diego Velázquez»; y una nota de Carderera, en que dice: «Otra ig.[l] pagada 600 rs.»

11. 8. Retrato ecuestre del Principe D. Baltasar Carlos (348 mm. de alto por 207 mm. de ancho). Aguafuerte. (*Lámina* 7.)

Monta el Príncipe una jaca andaluza, que al galope avanza ligeramente hacia la izquierda.

Al pie de la lámina se lee la siguiente inscripción: «D. Baltasar Carlos, Príncipe de España. Hijo del Rey D. Felipe IV. Pintura de D. Diego Velázquez, del tamaño del natural, dibujada y grabada por D. Francisco Goya, pintor, 1778».

El retrato original figura en el Museo del Prado con el núm. 1.180.

Ya he citado este aguafuerte y la que sigue, el retrato ecuestre del Conde Duque de Olivares, como las más personales y felices de esta serie. Ha desaparecido en ellas aquel rayado igual y monótono y se observa más tendencia a modelar, en lo posible, con la raya.

En el catálogo de la venta His de la Salle (París, 1856), apareció una prueba de este aguafuerte, del primer estado, sin inscripción, y con la curiosa particularidad de haberse tirado en la espalda de la lámina otra prueba, asimismo

de estado, del «Esopo», sin más inscripción que el nombre del personaje, en latín, grabado en la parte alta del fondo.

12. 9. RETRATO ECUESTRE DEL CONDE DUQUE DE OLIVARES (366 mm. de alto por 313 mm. de ancho). Aguafuerte. (*Lámina* 8.)

El privado de Felipe IV cabalga en un brioso alazán roano, puesto en corveta y se dirige a un campo de batalla que se divisa al fondo.

En el margen inferior del aguafuerte se lee esta inscripción: «D. Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares, Duque de Sanlúcar, etc. Pintura de D. Diego Velázquez, del tamaño del natural, en el R.l Palacio de Madrid, dibujada y grabada por D. Fran.co Goya, Pintor, año de 1778.»

El retrato original figura en el Museo del Prado con el núm. 1.181.

Pueden hacerse de este aguafuerte las mismas observaciones que del anterior.

13. 10. RETRATO DEL INFANTE DON FERNANDO DE AUSTRIA, HERMANO DE FELIPE IV (248 mm. de alto × 126 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Al joven Infante, en pie, en traje de caza, con su escopeta terciada y un podenco color canela sentado, se le representa en el Monte del Pardo.

En el margen inferior del aguafuerte se lee esta inscripción: «Un infante de España. Pintura de Velázquez de tamaño natur. en el R.l palacio de Madrid, dibux.o y grabado por Francisco Goya, pintor.»

El retrato original figura en el Museo del Prado con el núm. 1.186.

Este aguafuerte, así como la que sigue, tiene marcadas diferencias con todas las demás de la serie. Se aprecia en ésta una linea gruesa, decidida, voluntariosa, marcada en los obscuros del traje, sombrero, y hasta en las plantas del fondo, con la que parece que se busca una manera diferente de la habitual de Goya en estas obras. Por rara excepción, ésta y la siguiente tienen media tinta, lo que especialmente las diferencia de sus compañeras, hechas sólo con línea.

Es desgraciada y poco interesante como dibujo y mancha, y nada tiene en ella carácter, ni el personaje, ni el perro, ni el fondo. El primer estado (prueba en la Biblioteca Nacional, procedente de la colección Carderera) antes de la inscripción, es aguafuerte pura. El segundo estado (prueba asimismo en la Biblioteca Nacional, de igual procedencia) igualmente antes de la inscripción, tiene agua tinta en las partes obscuras del traje, el terreno y el fondo. Del tercer estado, ya con inscripción, hay las tiradas que en general existen de la serie.

14. 11. RETRATO DE PERNIA, «HOMBRE DE PLACER» DEL REY FELIPE IV, DESIGNADO VULGARMENTE COMO RETRATO DE BARBARROJA (262 mm. de alto × 140 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Se representa a este personaje plantado en pie, con traje turquesco, empuñando la espada desnuda en la diestra y sujetando con la mano izquierda la vaina.

En le margen inferior de la lámina se lee: «Barbarroxa. Pintura de Velázquez, del tamaño natural, en el Real Palacio de Madrid. Dibujado y grabado por F. Goya, pintor».

El original figura en el Museo del Prado con el núm. 1.199.

Conócense tres estados de este grabado. Primero el aguafuerte sin media tinta y antes de toda inscripción; existían dos pruebas en la colección Carderera, hoy en la Biblioteca Nacional. Segundo estado, con agua tinta en las partes obscuras del traje, en el fondo y el suelo; sin inscripción; prueba en la colección Carderera. Tercer estado, con la inscripción citada.

Como se ve, ésta y la anterior aguafuerte son las únicas de la serie que recibieron la ayuda de agua tinta. Las dos ostentan una técnica análoga, si bien menos marcada, menos decidida en ésta del retrato de Pernia, tanto en el grueso de la línea como en el agua tinta.

15. 12. RETRATO DE UN «HOMBRE DE PLACER» DEL REY FELIPE IV, A QUIEN LLAMABAN DON JUAN DE AUSTRIA (255 mm. de alto × 137 mm. de ancho). Aguafuerte.

En pie, teniendo por bengala en la mano derecha un palo largo, se presenta este truhán, destacándose sobre un fondo en que se descubre la costa con barcos incendiados.

El original se conserva en el Museo del Prado, núm. 1.200.

Este aguafuerte es rarísima. Tan sólo se conocen de ella tres pruebas: dos que provienen de la colección Carderera (hoy en la Biblioteca Nacional), una en sanguina (en la espalda de la lámina del retrato de Pernia), antes citado, y otra en negro, y la tercera, en sanguina también, en el Gabinete de estampas del Museo Británico.

16. 13. ¿RETRATO DE OCHOA, PORTERO DE PALACIO? (270 mm. de alto × 140 mm. de ancho). Aguafuerte. (*Lámina* 9.)

Este personaje, de frente, con una vara muy alta, unos papeles en su mano izquierda y el sombrero en la derecha, se presenta con aspecto respetuoso y humilde.

Estimo que este aguafuerte de Goya, copiada de un cuadro de Velázquez, hoy perdido, es el del portero Ochoa. La existencia del cuadro la comprueba el Inventario de 1701 que publicó G. Cruzada Villaamil en sus «Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez». Madrid, 1885. En la pág. 328 se encuentra: «N.º 182. Retrato de Ochoa. Portero de Corte. Inventario de 1701: Buen Retiro. *Retrato de Ochoa*, portero de Corte, con unos memoriales, de mano de Velázquez; de vara y media de ancho y dos y media de alto. Tasado en 25 doblones.»

Lefort publica este aguafuerte con el título de *Un vieil alcade*, y después, en nota, dice: «L'attribution de ce tableau a été enlevée a Velázquez par le

nouveau catalogue du Musée de Madrid et reportée a Carreño de Miranda. *Le personnage représenté etait un bouffon de cour appelé Francisco Bazan.*»

El Conde de la Viñaza, conforme con la opinión de Lefort, también supone que este aguafuerte sea la copia del retrato de Francisco Bazán por Carreño. Lafond opina igualmente. Esto es una confusión evidente de los tres ilustres críticos. Basta para ello ver que el aguafuerte que nos ocupa es completamente distinta del cuadro de Carreño (núm. 647 del Museo del Prado). En cambio, Von Loga lo publica como el retrato del Alcalde Ronquillo. Se basa, sin duda, para ello en la indicación que hace Ceán Bermúdez. Yo desconozco semejante cuadro de Velázquez, y a juzgar por lo que dice Cruzada Villaamil en su obra antes citada (pág. 321) dudo hasta de que tal obra haya existido nunca. Dice: «N.º 135. Atribuído a Velázquez por W. Bürger en su libro sobre la Exposición de Manchester. Muy dudoso. *Retrato del Alcalde Ronquillo*. Hubo, en efecto, un D. Antonio Ronquillo que fué gran Canciller de Milán, del Consejo Real y Embajador en Roma. El inventario del Buen Retiro de 1780 registra un cuadro retrato del Alcalde de Zalamea, núm. 184, de dos varas de alto y una y media de ancho, original de Velázquez, ¡tasado en 400 reales! Quizá aluda a alguno de los bufones. No consta que Velázquez pintara a aquel alcalde, ni mucho menos al imaginario de Calderón.»

Y como quiera, en cambio, que existen una o más copias (yo conozco una sólo aun cuando he oído hablar de varias) del cuadro original de Velázquez perdido, que tradicionalmente es el llamado el Portero Ochoa y es idéntico al aguafuerte de Goya, por eso titulo así este grabado, quedándome alguna duda de que pudiera ser como Von Loga supone, el Alcalde Ronquillo. Más aún, pienso que tal vez, con el tiempo, se han cambiado los nombres del personaje representado y que no existió más que un sólo retrato, que fué el del Portero Ochoa, al que llamaron después el Alcalde Ronquillo y aun el Alcalde de Zalamea, habiendo sido la principal causa de ello esa enorme vara que el personaje parece abrazar con cariño.

El aguafuerte de Goya, que tiene desde luego el especial interés de darnos a conocer un Velázquez perdido, es rarísima; tan sólo se conocen tres pruebas; una de ellas en la Biblioteca Nacional, procedente de la colección Carderera, quien al descubrirle como el retrato de «Un viejo hidalgo» no nos dice quién suponía que pudiera representar. Los cobres de estas dos últimas aguafuertes se suponen perdidos.

17. 14. Esopo (300 mm. de alto × 216 mm. de ancho). Aguafuerte.

Esopo, en pie, en medio de una pieza desmantelada, representado en figura de un viejo sopista descamisado, con un rancio pergamino arrimado a la cadera, y la mano izquierda escondida en el pecho.

En la parte alta de este aguafuerte, a la derecha, se lee: «Æsopus» y en el margen inferior la siguiente inscripción: «Sacada y grabada del quadro original

de D. Diego Velázquez que existe en el R.[l] de Palacio Madrid, por D. Fra.[co] Goya, Pintor, año de 1778. Representa a Esopo el Fabulador de la estatura natural.»

En las pruebas del segundo estado con inscripción, ésta ha sido modificada y dice: «Esopo el Fabulador. Pintura de D. Diego Velázquez que está en el Palacio R.[l] de Mad.[d] grabado por D. Fran.[co] Goya, Pintor, año 1778.» Debajo de la primera línea de esta inscripción y respectivamente a uno y otro extremo de la plancha, se lee todavía a la derecha «F. G.» y a la izquierda «Diego Velázquez». Parece que hubo una tirada con estos nombres de los autores solamente, como parece indicar este detalle, pero se desconocen en absoluto láminas de esta tirada. Las tiradas posteriores a la segunda, hechas por la Calcografía, lo son en papel muy blanco, como las otras de la serie, y llevan la inscripción citada en las de segundo estado.

El cuadro original se conserva en el Museo del Prado, núm. 1.206.

18. 15. Menipo (300 mm. de alto × 220 mm. de ancho). Aguafuerte.

Menipo, en pie, en una estancia desguarnecida, con unos libros y un pergamino a los pies, embozado en una capa negra raída, con un sombrero abollado y sin forma.

En la parte alta de este aguafuerte, a la izquierda, se lee: «Mænippus», y en el margen inferior de las pruebas de primer estado, después de la inscripción: «Sacada y grabada del quadro original de D. Diego Velázquez que existe en el R.[l] Palacio de Madrid, por D. Fran.[co] Goya, Pintor, año 1778. Representa á Menipo, filósofo, de la estatura natural.»

Se cita una prueba de estado anterior a la inscripción que pertenecía a la colección Lefort. En el segundo estado con inscripción, ésta se alteró y dice: «Menipo filósofo. Pintura de D. Diego Velázquez, que está en el Palacio R.[l] de Madrid, grabada por D. Francisco Goya, pintor, año 1778.»

Encima de los dos extremos de la primera línea se ve ligeramente grabado a la izquierda «Diego Velázquez» y a la derecha «F. G.». Lo mismo que en el Esopo, se desconocen pruebas con esta variante.

El cuadro original se conserva en el Museo del Prado, núm. 1.207.

Se aprecia, pues, que ésta y la plancha anterior han pasado por las mismas vicisitudes y se las puede considerar dos planchas gemelas. Como manera también son idénticas, de las más valiosas de la serie, muy sencillas y sueltas de trabajo de punta; se ha conservado en ellas felizmente el carácter de las figuras, véase, por ejemplo, en la cabeza del Menipo, en el encaje del ojo, nariz y boca lo bien que está indicada la intención y la expresión del pintoresco personaje.

No se a qué se debe el haber dejado sin rayar una parte del fondo que forma una curva bastante marcada, que no tiene relación alguna con el original y que en las copias hace extraña e inexplicable.

Es de lamentar el mal estado en que se encuentran los dos cobres, á juzgar por el resultado de las últimas tiradas.

19. 16. Retrato del enano D. Sebastian de Morra (208 mm. de alto × 152 mm. de ancho). Aguafuerte.

Se presenta el enano sentado en el suelo, de frente, con las piernas extendidas y los puños apoyados en los muslos.

En el margen inferior se lee la siguiente inscripción: «Sacada y grabada del quadro original de D. Diego Velázquez, en que se representa al vivo un Enano del Sr. Phelipe IV, por D. Francisco Goya, pintor. Existe en el R.l Palacio de Madrid. Año de 1778».

Primer estado, sin inscripción alguna; prueba en la Biblioteca Nacional. Segundo estado, con los nombres de los autores muy ligeramente grabados con punta en la margen inferior: a la izquierda «Diego Velázquez» y a la derecha «F. G.»; prueba en la biblioteca nacional. Tercer estado, con la siguiente inscripción en el margen inferior: «Pintura de D. Diego Velázquez, Que representa a un enano y está en el Palazio R.l de Mad.d grabado p.r D. Fran.co Goya. Pintor. 1778.» Entre los dos últimos renglones de la anterior inscripción se ven aún los nombres de los autores que se grabaron en el anterior estado. Cuarto estado, con la inscripción actual.

El cuadro original de Velázquez se conserva en el Museo del Prado, número 1.202.

El grabado resulta un poco liso debido a su rayado, no de los más interesantes de la serie; mejor está de carácter y de bulto.

20. 17. Retrato de un enano del Rey Felipe IV, llamado El Primo (230 milímetros de alto × 170 mm. de ancho). Aguafuerte. (*Lámina* 10.)

Se presenta «El Primo» en un campo montuoso sentado en una piedra con un chambergo en la cabeza y sobre las rodillas un gran pergamino en folio, abierto.

En el margen inferior se lee: «Sacada y grabada del quadro original de D. Diego Velázquez en que representa al vivo un Enano del S. Phelipe IV, por D. Francisco Goya, pintor. Existe en el R.l Palacio de Madrid. Año 1778.»

El cuadro original se conserva en el Museo del Prado, núm. 1.201.

Primer estado, antes de la inscripción; una prueba de este estado figuró en la venta de la colección His de La Salle (1856) alcanzando 53 francos de precio. El segundo estado es el de la inscripción actual. Probablemente habrá habido estados intermedios, cuyas raras pruebas no han llegado a nosotros.

Semejante al anterior como rayado, es éste, sin embargo, más fino y artístico.

III

LOS CAPRICHOS

Llámase así la primera colección de aguafuertes de Goya, que formando una serie fueron publicadas como tal en su época y bajo su inmediata dirección. Esta obra es indiscutiblemente la más conocida y popular de cuantas realizara en su producción de grabador, y su título «Los Caprichos»—que hablando de arte significa aquello que se ejecuta por la fuerza del ingenio más que por la observancia de las reglas—ha trascendido hasta el saber del vulgo, que cita y habla de «Los Caprichos» de Goya, a veces sin conocerlos, pero como cosa de dominio público, cuya celebridad consagrada no necesita de análisis ni de examen. Y en esto el instinto de las gentes acierta pues, en efecto, el conjunto de esas 80 láminas de singular mérito artístico que a nada se parecen ni nada recuerdan, tan varias, tristes y amargas unas, graciosas y picantes otras, preñadas de intención todas, intuitivas, despreocupadas y eternas, basta para inmortalizar el ingenio de un hombre.

La mayoría, la casi totalidad de las aguafuertes que componen «Los Caprichos», la realizó su autor en tres años, los que median de 1793 a 1796. Veamos cómo este período coincide con una crisis muy marcada de la vida de Goya. La arribada a los cincuenta años, la falta de salud que le impidió trabajar durante algún tiempo y la casi total sordera que se le manifestó precisamente en esta época, parecen causas bastantes para explicar un cambio en su mentalidad y en su vida.

Vengo yo tratando de observar a través de mis dos tomos anterio-

res, dedicados al estudio de la producción de nuestro artista, los cambios que éste sufre según su edad y las causas del medio ambiente que le determinaron. Conforme voy ahondando en el estudio de Goya me confirmo más y más en mi juicio. Permítaseme que insista, pues en este concepto baso la idea que yo me he formado de la psicología de aquel hombre a cuyo estudio vengo dedicando estos últimos años. Decía al comenzar mi primer tomo: «En su producción tan exuberante y tan varia se aprecian cambios, se observan influencias, a través de su manifiesta originalidad. La nota pintoresca, agradable y sugestiva, la sustituye por otro arte más intenso y más complejo: hay un Goya del siglo XVIII y un Goya del siglo XIX. Y no es esto debido tan sólo a un cambio de técnica, de desarrollo artístico que sería perfectamente explicable; no, es algo más, es un cambio en la idea creadora, en la característica, en la dominante de su producción que se tranforma de manera brusca y violenta. Compárense aquellas escenas de los tapices o de sus cuadros festivos, galantes y alegres, de concepción fácil y hasta fútil a veces, con aquellas otras escenas que decoraban su quinta, con los dibujos de estos años ya de su vejez y con «Los desastres de la guerra».

«Si se estudia su producción relacionándola con las vicisitudes del artista y con los acontecimientos de que fué testigo, se observará la conexión que guardan sus obras con las fechas en que se crearon. Su cambio de vida, el paso de años fáciles galantes y dichosos a otros tristes contribuyeron a disciplinar su espíritu y a excitar su inteligencia, y su afición a lo fantástico y su tendencia hacia el mundo de las visiones tuvieron ocasión propicia para exaltarse, pues como él mismo dijo y expresó: «el sueño de la razón produce monstruos».

Y ya hemos llegado al «sueño de la razón» en «Los Caprichos». Claro es que yo me refería en los párrafos anteriores al cambio perfectamente definido que se aprecia en la total producción de Goya a partir de los años de la guerra. En los retratos y aun en los cuadros, salvo raras excepciones, esta transformación no se aprecia sino entrado ya el siglo XIX; pero la evolución del artista se manifestó desde años antes hacia un arte imaginativo, de expresión y de idea, en obras íntimas, en

apuntes, en dibujos, y singularmente en esta serie de aguafuertes que componen la colección de «Los Caprichos», que si no alcanza la intensidad de obras posteriores, manifiesta ya una inquietud de espíritu, una observación y una vida interior tan intensa que muestran lo apta y dispuesta que se hallaba la mentalidad de Goya para percibir y expresar en toda su grandeza las imágenes que componen los asuntos de los últimos veinte años de su vida. Así, dejando observado que «Los Caprichos» son a nuestro juicio una obra en que, en espíritu al menos, su autor se adelanta a la marcha natural de su evolución, veamos en qué triste situación de ánimo y de salud fueron concebidos, lo cual, a mi juicio, contribuye a explicar también ese espíritu tan singular y tan intenso de dichas aguafuertes.

Meses antes de comenzar a trabajar en «Los Caprichos», en 1792 sufrió Goya la grave y larga enfermedad que, aparte otros sufrimientos, le dejó sordo para el resto de sus días. Entonces marchó a restablecerse a Andalucía con licencia del Rey, según lo demuestra un documento del Archivo de Palacio (1) que dice:

«El Rey se ha dignado conceder á D Francisco Goya dos meses de licencia para que pueda pasar á Andalucía á recobrar su salud. Lo que participo a V. S. para que se le tenga presente. Dios, etc. Palacio y Enero de 1793. El Duque de Frías. Sr. D. Francisco Antonio Monte. (Copia de minuta)».

Y siguiendo los documentos del Archivo de Palacio ya no hay datos que indiquen trabajos de Goya para el Rey, ni su presencia en la Corte como pintor, hasta seis años después en 1798, del que se guarda una solicitud (2) en la que después, de dar cuenta de varios puntos habla de su salud y triste situación durante los años que median entre 1792 y 1798, precisamente aquéllos en que realizara «Los Caprichos». Dice así:

«S. C. R. M.—Señor: Don Francisco de Goya, pintor de Cámara, vecino de esta córte, puesto A. L. R. P. de V. M., con el mayor rendimiento, digo: Que habiéndome concedido la Majestad del Señor Rey D. Cárlos III, padre de V. M., la gracia de su

(1) Documentos del Archivo de Palacio, dados a conocer por G. Cruzada Villaamil en los apéndices de su libro «Los Tapices de Goya». Documento núm. 20.

(2) Documento núm. 21, dado a conocer en la publicación citada en la nota anterior.

pintor de Cámara, para que me emplease en hacer los diseños que se necesitasen para la Real fábrica de Tapices y demás obras correspondientes á esta facultad, me fué consignado un hombre en clase de moledor de colores, con el jornal de 6 reales, para que me asistiese, así en el ejercicio de molerlos como para la imprimación de lienzos y otras cosas necesarias, pagándose dicho hombre, juntamente con el gasto de colores, lienzos y demás efectos tocantes á esta clase que se aprecian, por Real Tesoría, precediendo cuenta formal, presentada por mi parte al Sr. Contralor general, de su importe, dando dicho señor el pase correspondiente; y como hace seis años que me faltó de todo punto la salud, y especialmente el oido, hallándome tan sordo que, no usando de las cifras de la mano, no puedo entender cosa alguna, por lo que no he podido ocuparme en cosa de mi profesión, motivo porque no se me han abonado los jornales que he satisfecho semanariamente al moledor que me ha asistido hace veinte y seis meses, y serme súmamente necesaria su asistencia para las obras que S. M. fuese servido ordenarme, no pudiendo por mi sufragar estos gastos de la pensión de 15.000 reales que gozo en cada un año; Por lo que á V. M. suplico que, usando de su Real piedad, se sirva mandar se me abone el importe de los jornales que á dicho moledor he satisfecho durante los dichos veinte y seis meses, al respecto de los 6 reales vellon cada día como asi mismo el corto gasto de colores que en este tiempo se haya causado, como igualmente antes se abonaba. Favor que espero alcanzar de la gran benignidad de V. M., cuya vida Dios prospere dilatados años.

Madrid, 22 de Marzo de 1798.—Q. A. L. R. P. de V. M.—Francisco de Goya.»

De estos años que nos ocupan, de este período de Goya de suerte adversa, pueden entresacarse los renglones de una carta (publicada en GOYA, PINTOR DE RETRATOS) íntima, en que dice a Zapater con fecha 23 de Abril de 1794:

«... Yo estoy lo mismo, en cuanto á mi salud, unos ratos rabiando con un humor que yo mismo no me puedo aguantar, otros mas templado como este q.e he tomado la pluma pa escribirte, y ya me canso.»

Y para fijar bien el lugar cronológico que ocupan estas aguafuertes en relación con las otras obras del artista, hemos de recordar que la producción de estos años, especialmente los últimos, no fué en efecto muy numerosa, pero sí muy escogida; a ella pertenecen retratos en la nota grísea de los más salientes y varios cuadros, algunos de carácter decorativo. En 1798 en que como hemos dicho termina «Los Caprichos», recobra de nuevo las energías el aún no viejo pintor, y desde ese año, en que realiza la nunca bastante ponderada decoración de la capilla de San Antonio de la Florida, hasta 1808, produce cuadros de lo mejor de su mano y la serie de los retratos de corte tan fuerte de concepción y de dibujo como brillantes y espléndidos de colorido.

La actividad de Goya hizo que a raíz de su grave enfermedad, y no

pudiendo el artista dedicarse a obras de empeño, y para libertarse de su depresión moral, trasladase al papel, ligeramente como recuerdos e impresiones de su ánimo caviloso, cuanto se le ocurría sin servirse, claro es, de modelo. Este es el origen de la numerosa y variada colección de dibujos que formaba parte de la colección de Carderera y que hoy pueden verse en el Museo del Prado. De ellos después, entresacando, escogiendo, hizo la colección de los 82 (dos inéditos) que componen la colección de «Los Caprichos». ¿La realización de estas aguafuertes fué idea suya o se hizo cediendo a la presión de sus amigos como alguien supone? No lo sé ni puedo averiguarlo; ahí está de todos modos esa serie escogida de composiciones dada a la publicidad por él. Goya no había grabado desde el año de 1778, fecha de sus aguafuertes copiadas de los cuadros de Velázquez, ninguna obra importante. Si puede citarse alguna atribuída a este largo lapso de tiempo, es por excepción; de todos modos, el artista dedicado a la pintura, había abandonado su producción grabada. En esta ocasión había que cambiar de procedimiento; el de aguafuerte pura empleado en sus grabados del año 1778, en las copias de Velázquez, resultaba de técnica primitiva y no respondía de modo alguno a los matices y finezas que «Los Caprichos» requerían. Cambió, pues, totalmente y empleó en general el procedimiento de agua tinta o medias tintas, el más adecuado para lograr *la mancha,* obsesión de Goya en toda su obra grabada a partir de estos años hasta el fin de su vida. Claro es que el procedimiento del agua tinta no excluye el empleo de la punta, punta seca y bruñidor, necesarios al aguafuerte, pero obsérvase siempre la especial preferencia de Goya por el agua tinta, preferencia muy frecuente en los grabadores que son al mismo tiempo y, antes que grabadores, pintores.

La significación de esta serie de grabados ha sido cosa muy discutida y ha llegado a embrollarse en forma tal, que a tener en cuenta la opinión de no pocos críticos parece que cada lámina es una terrible sátira cruel y sangrienta contra los personajes más en boga de aquellos años. Todo ello ha complicado la significación de «Los Caprichos» y ha contribuído a dar pábulo a la leyenda que se formó de la vida, intenciones y producción de Goya allá desde el año 1860 hasta fines del siglo XIX.

Justo es reconocer que los últimos biógrafos de Goya han visto más claro en este asunto y casi todos con buen criterio han contribuído a que la leyenda se vaya desvaneciendo y a explicar de modo más sencillo estos bellísimos caprichos, tan llenos de intención, como ajenos a personalismos. ¿Por qué razón, como supone Iriarte, el núm. 5 «Tal para cual» ha de ser la Reina María Luisa y Godoy; el núm. 19 «Todos caerán», han de ser los amantes de María Luisa; los números 37 y 39 «Si sabrá más el discípulo» y «Asta su Abuelo», ha de ser el Príncipe de la Paz; ni el núm. 55 «Hasta la Muerte», ha de ser la Duquesa de Benavente?... Ninguna razón hay para ello; la crítica personalizada es necesariamente mezquina y estrecha, y su recuerdo se pierde al perder la actualidad las personas que la inspiraron; en cambio, sin interpretaciones personales, la lámina 19 es un dechado de gracia, expresión de la manera en que caen los hombres, aun los de más alto rango, ante el espejuelo deslumbrador de una mujer bonita; el núm. 39 es una graciosa sátira de los abolengos falsos y de los genealogistas que fabrican antepasados; y el núm. 55 es una alusión acertadísima a la coquetería persistente, al deseo de agradar a los hombres a pesar de los años y a la idolatría de sí mismo. La sátira, insisto en ello, es siempre más honda y trascendental cuando ataca los vicios, los prejuicios, las preocupaciones y las debilidades humanas de una manera general, que no cuando se fija en los individuos. En conjunto esto es lo que se aprecia en «Los Caprichos», así como un sentimiento de libertad, de igualdad de las gentes, de sed de justicia muy en consonancia con el espíritu del tiempo en que estas obras se produjeron, y todo expresado con una crítica despreocupada y mordaz, pero generalmente sencilla y clara, sin que sea necesario recurrir para comprenderla a interpretaciones rebuscadas y maliciosas. En esta obra encontramos la crítica y la sátira de toda la sociedad de aquel tiempo y sus usos y costumbres; descrito todo, puesto de relieve de modo tan evidente y tan cáustico al mismo tiempo, que parece que podemos poner nombres a muchos personajes y a los protagonistas de varias de aquellas escenas. Los legistas, los teólogos, los justicias, los eclesiásticos, los políticos, los médicos, los maestros y los discípulos, los usureros, los contrabandistas, los enamorados, los

amantes y los burlados, los ricos y los pobres, los que mandan y los que obedecen, los de arriba y los de abajo, aparecen en estos Caprichos con una eterna actualidad, precisamente por lo que aquellas concepciones tienen de general y de humanas, no de individuales y particularistas. Y de aquellas representaciones abstractas dimanan ideas de todo género, esencialmente la del amor que palpita en muchas de ellas. Es una verdadera obsesión la que creo apreciar en «Los Caprichos» por el amor y la mujer, el amor y la mujer con todas sus consecuencias, no ya tan sólo la del matrimonio que parece la más natural, sino los amores de todo género, terribles, trágicos, rendidos, absurdos, ridículos, desesperados, pero siempre amores o preparación de amores o consecuencias, poco gratas, las más de las veces, de amores perdidos. Creo reconocer además en una figura femenina que aparece a menudo en estas escenas, tratada con especial cuidado, figura de aspecto gentil y bellísima, la de la Duquesa de Alba, que, como pajarita de las nieves, va salpicando con su gracia estos caprichos sin apoyarse casi, ni hundirse en ellos. Nada de extraño tiene la aparición de esta figura: Goya en estos años (1) estaba ya protegido y unido en relaciones de amistad con la Duquesa. Se encontraron en el viaje a Andalucía que Goya realizó a raíz de su enfermedad y de su sordera, el año 1793, y como quiera que el pintor estaba prendado de las gracias de su noble amiga, recordó no pocas veces su figura en dibujos y aguafuertes. Decía yo en GOYA, PINTOR DE RETRATOS: «Lo que sí es cierto, lo que debe afirmarse porque trasciende a la producción del artista, es que Goya, desde que conoció a la de Alba, cautivado por la esbeltez de su tipo, por las líneas de su cuerpo, por la gracia de su figura, las recordó después mil veces al hacer los dibujos, las aguafuertes y aquellas figuritas tan picarescas como artísticas, hechas de memoria.» En «Los Caprichos» aparece como hemos dicho esta figura algunas veces, por ejemplo, en la lámina núm. 61, «Volaverunt», que reproduzco en la cubierta de este libro. Además pienso que no haya la menor duda en

---

(1) En GOYA, PINTOR DE RETRATOS, pág. 56 y siguientes, traté detenidamente de las relaciones de amistad, protección y simpatía que unieron a la décimatercera Duquesa de Alba con nuestro pintor.

que fué la Duquesa de Alba la que inspiró los dos caprichos números 81 y 82 *(Láminas, 37 y 38)*, inéditos, y de los que hablaré al tratar de ellos en especial y que no fueron publicados por Goya precisamente por eso mismo, por referirse a escenas determinadas y a personajes conocidos.

Al editarse por vez primera la serie de «Los Caprichos» desde 1796 a 1797, constando entonces la serie de 72 láminas tan sólo, iba a ser precedida de un prospecto o introducción, que no llegó a imprimirse, en que explicaba en términos sencillos la significación de sus aguafuertes. Este original desgraciadamente se ha perdido; yo al menos no he podido dar con él y lo mismo le ocurrió a Von Loga que se lamenta de su pérdida. El interesante escrito pertenecía a Carderera y éste publicó algunos trozos de él (1). Reproduciré de Carderera (traducidos del francés) estos trozos que juzgo del mayor interés para la interpretación de la obra que nos ocupa.

Decía Goya «que había escogido asuntos que se prestaban a presentar las cosas en ridículo, a fustigar prejuicios, imposturas e hipocresías consagrados por el tiempo, pero protestaba de que ninguna de sus planchas fuera sátira personal porque eso hubiera sido engañarse a sí propio acerca del fin del arte y los medios que él pone en manos de los artistas.» Reclamaba después la indulgencia del público y decía:

...«en consideracion á que el autor no se ha servido de ejemplos ajenos ni siquiera del estudio de la naturaleza. Si la invitacion ó copia de la naturaleza es tan dificil cuanto admirable cuando se logra acertadamente, tambien merecerá alguna estimacion el que alejandose completamente de ella á llegado á expresar formas y movimientos que no han tenido realidad mas que en la imaginacion...

... La pintura lo mismo que en la poesia escoge en el universo aquello que encuentra mas propio á sus fines; reuniendo en un solo personaje fantastico circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta esparcidos entre diversos individuos y tan solo gracias á esta combinacion sabia é ingeniosa, puede el artista alcanzar el titulo de inventor dejando de ser un copista servil.»

Debía seguir a esta introducción una hoja con las observaciones referentes a la publicación y venta, que decía:

«Se admiten subscripciones á esta obra en la librería de..... El precio de cada

(1) *Gazette des Beaux Arts* «François Goya. Sa vie, ses dessins et ses eaux forts», por Valentín Carderera. París, 1860 y 1863.

ejemplar con 72 láminas será de 288 reales. Seran abonados en el termino de dos meses á contar desde el dia de la publicacion; terminado este plazo se entregaran inmediatamente á los subscriptores los primeros ejemplares, antes de que sea vendido ninguno al público.

Nota. La obra está ya terminada y solo falta imprimir las láminas.»

El no publicar sino 72 láminas en esta primera edición parece significar que las restantes hasta 80 se hicieron después del año 1797. Carderera y Lefort afirman que la colección, de las 80 láminas, con el retrato de Goya al frente, la colección en fin, tal como llega hasta nosotros después en diversas ediciones, no se dió al público hasta el año 1803. Von Loga supone acertadamente que ya en 1799 había ejemplares con las 80 láminas, algunos en Palacio y cuatro que según las cuentas de la casa de Osuna fueron adquiridos por el Duque, precisamente en aquel año, en la cantidad de 1.500 reales (1). Podemos nosotros confirmar las suposiciones de Von Loga y decir al mismo tiempo que en 1799 estaban ya a la venta los ejemplares con 80 láminas, como lo comprueba el artículo del *Diario de Madrid* de 6 de Febrero de 1799 (2), en el que se dan entre otras noticias curiosas la de que «Los Caprichos» se véndían no en librerías ni en establecimientos análogos, sino en una tienda de perfumes y licores. Dice el mencionado artículo:

Diario de Madrid

Miércoles 6 de Febrero de 1799

Colección de estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al aguafuerte por D. *Francisco Goya.*

Persuadido el autor deque la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la elocuencia y la poesia) puede ser tambien objeto de la pintura; ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda la Sociedad civil y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia ó el interés, aquellos que ha creido mas aptos á suministrar materia para el ridiculo, y exercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice.

(1) Estos ejemplares, mencionados como digo en las Cuentas de la Casa de Osuna, no aparecieron ni se citaron en la subasta de los bienes de aquella Casa, verificada en 1896.

(2) Como verá el que coteje este artículo con los párrafos que renglones antes traduzco del artículo de Cardera, atribuídos a Goya, son muy semejantes y algunos párrafos los mismos. Vese, pues, que el artículo que quedó inédito en la primera edición se publicó con variantes en esta segunda de 1799. Ha aumentado el número de láminas y el precio de la obra indicados en la Nota que publicaba Carderera.

Como la mayor parte de los objetos que en esta obra se representan son ideales, no sería temeridad creer que sus defectos hallarán, tal vez, mucha disculpa entre los inteligentes.

Considerando que el autor no ha seguido los exemplos de otro, ni ha podido copiar tampoco de la naturaleza, y si el imitarla es tan dificil, como admirable, cuando se logra; no dexará de merecer alguna estimación el que, apartándose enteramente de ella, ha tenido que exponer á los ojos formas y actitudes que solo han existido hasta ahora en la mente humana, obscurecida y confusa por la falta de ilustración ó avalorada con el desenfreno de las pasiones.

Sería suponer demasiada ignorancia en las bellas artes el advertir al público, que en ninguna de las composiciones que forman esta colección se ha propuesto el autor, para ridiculizar los defectos particulares á uno ú otro individuo; que sería en verdad estrechar demasiado los límites al talento y equivocar los medios de que se valen las artes de imitación para producir obras perfectas.

La Pintura (como la poesía) escoge en lo universal, lo que juzga mas apropósito para sus fines; reune en un solo personage fantástico, circunstancias, y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos y de esta convinación, ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitación, por la qual adquiere un buen artífice el título de inventor y no de copiante servil.

Se vende en la calle del Desengaño n. 1 Tienda de perfumes y licores, pagando por cada colección de á 80 estampas 320 rs. vn. (1).

Indiscutiblemente esta edición es aquella que se presentó al público con las láminas formando tomo, cosidas, con cubierta de papel gris, grueso (tipo de papel de estraza), sin impreso alguno en esta cubierta. Rarísimos son los ejemplares que llegan hasta nosotros en esa forma; el valor que han ido adquiriendo hizo que sus poseedores antes o después encuadernaran su ejemplar.

Demostrado, pues, que «Los Caprichos» estaban ya publicados con sus 80 láminas en 1799; lo que no puede precisarse es si la aceptación que tuvieron en los años 1802 y 1803 fué debida a una nueva edición o a la vulgarización de la anterior. Parece esto último lo más probable. El hecho es que en 1803, Goya ofrecía a Carlos IV, por mediación de su Ministro Miguel Cayetano Soler, la propiedad de las planchas de «Los Caprichos». Este acto de Goya ha sido interpretado por algunos como una habilidad del artista que, temeroso de la maledicencia de ciertas gentes, y para salvar las iras de los personajes, de los monjes y de la Inquisición, quiso ponerse al abrigo de todos amparado por el

(1) De la lectura de este artículo se desprende que no fué redactado por Goya, aunque sí inspirado por él. Se supone que la redacción es de su amigo Ceán Bermúdez.

Rey. Esto es una exageración manifiesta. La carta oficio de Goya al Ministro (1), curiosa, expresiva y franca, no da motivo a suspicacias ni interpretaciones equivocadas.

Dice así:

«Excmo Sr: La obra de mis caprichos consta de ochenta láminas gravadas á la Agua fuerte por mi mano. No se vendieron al publico mas que dos dias á onza de oro cada libro; se despacharon veinte y siete libros. Pueden tirar las láminas cinco ó seis mil libros.

Los extrangeros son los que mas las desean y por temor de que recaigan en sus manos despues de mi muerte quiero regalárselas al Rey mi Señor para su calcografía.

No pido a S. M. mas que alguna recompensa á mi hijo Francisco Javier de Goya para que pueda viajar; tiene aficion y gran disposicion de aprovecharse. Si V. E. tiene a bien el hacerlo presente á S. M. le quedaré sumamente agradecido.

Dios guarde á V. E. muchos años. Madrid 7 de julio de 1803.

Excmo Sr.

B. L. M. de V. E. su mas atento servidor

Francisco de Goya.

Excmo Sr. Don Cayetano Soler.»

Tres meses después del ofrecimiento del pintor se aceptaba éste, y por Real orden de 6 de Octubre de 1803 se concedían «doce mil reales de vellon anuales para que viajando (Javier de Goya) en Paises extrangeros é instruyendose en la Pintura pueda distinguirse como su abuelo materno (debiera decir Tio) y Padre, quien cuidará de dirijirlo á tan importante objeto.»

En contestación a haber recibido Goya la Real orden, se dirigía tres días después en la siguiente forma, siempre a D. Miguel Cayetano Soler (2).

«Exmo Señor

He recivido la Rl orden de S. M. que V. E. se sirve comunicarme con fecha del 6 del que rige, de haber admitido la oferta de la obra de mis caprichos en ochenta cobres grabada a la agua fuerte por mi mano, la que entregare a la R.l calcografía con la partida de estampas que tenia tiradas á prevencion que son 240 exemplares de á 80 estampas cada exemplar, por no hacer el menor fraude á S. M. y satisfaccion mia en mi modo de proceder.

---

(1) Conservada en el Archivo de Palacio y dada a conocer por el crítico y meritísimo investigador D. Francisco Javier Sánchez Cantón en «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Madrid, 1916. Los Pintores de Cámara de los Reyes de España. Los Pintores de los Borbones. XXIV, pág. 207.»

(2) Este documento manuscrito de Goya que perteneció a D. Valentín Carderera, se encuentra hoy en el Museo del Prado.

Estoy muy agradecido de la pension de doce mil reales que se ha dignado S. M. conceder á mi hijo en recompensa de lo que doy infinitas gracias á S. M. y á V. E.

No me ha contestado V. E. ha una carta mia en que le participaba que estaban ya acabados los retratos y la copia de el de V. E. hecha por Esteve que solo faltaba la inscribcion y me la ha pedido barias veces: tan vien proponia que si V. E. gustaba mandaria yo hacer los marcos para los originales y que yo mismo iria a colocarlos en donde V. E. me mandase, para que tubiera el gusto de encontrarselos ya colocados.

No deseo mas que las ordenes de V. E. y que se conserve bueno.

Dios g u e la ymportante vida de V. E. m.s a.s.

Madrid 9 de Octubre de 1803.

Excmo Señor. B. L. M. de V. E. su mas atento y reconocido serv.r

Fran.co de Goya

Excmo Señor D.n Miguel Cayetano Soler.»

Por un certificado de «D. Josef Moreno Martínez, del Consejo de S. M. en el Tribunal de la Contaduría mayor, Contador de Data y Guerra en la Tesorería general, y del Ejército y provincia de Castilla la Nueva» (1), con fecha de 10 de Junio de 1816, es decir, ya en tiempo de Fernando VII, venimos en conocimiento de que volvió entonces a suscitarse lo referente a la pensión y a los viajes de Javier Goya. El pago debió de suspenderse, solicitóse de nuevo por Goya padre, y el nuevo Rey accedió a ello, si bien con la condición de que se habían de realizar los viajes de Goya hijo, pues dice en el documento:

«...se ha dignado resolver S. M. que se le continue el pago de la referida gracia de la pension de doce mil reales anuales por haberla concedido en recompensa, aunque con expresion del objeto que entonces tenia su padre de hacerlo viajar.»

Y volvamos á las ediciones de «Los Caprichos». La edición tan vulgarizada en 1803 que, a juzgar por el artículo que he dado a conocer del *Diario de Madrid*, estaba ya publicada y a la venta en 1799, debe considerarse la primera en que aparecen completas las 80 láminas que compone esta serie. La tirada fué sin duda dirigida y en gran parte realizada por el autor; reconócese fácilmente por su impresión excelente y el tono marcadamente rojizo — muy simpático por cierto — de las pruebas; el papel empleado fué más bien grueso, pero suave, blando y poco encolado. Debieron agotarse pronto los 240 ejemplares que Goya ofreció a la Real Calcografía en 1803, pues en 1806 o 1807 se hizo

(1) Archivo de Palacio.—Sec. del Personal. Dado a conocer por el Conde de la Viñaza en su *Goya*, pág. 53.

otra tirada, la segunda por la Calcografía, dícese que bajo la inmediata dirección del grabador Esteve. Reconócese, porque en ésta el tono de la tinta es casi negro; el papel es muy semejante al de la primera tirada (1). La tercera edición data aproximadamente del año 1856. Está encuadernada con el retrato de Goya en la cubierta; el papel empleado es más apergaminado y rígido que el de las anteriores ediciones y se reconoce también sin dificultad, desdichadamente por la fatiga que revelan los cobres.

Las pruebas de estado de «Los Caprichos», son escasas y estimadísimas por tanto. Las hay antes de letra y número, varias anteriores a los trabajos de bruñidor y algunas aún anteriores a las agua tintas.

Ph. Burty, en sus notas a los artículos de Carderera, habla de varias, especialmente de las que él poseía ante letra y número, de los caprichos 3, 13, 31, 32 y 54, dándoles especial importancia porque inician en la manera de proceder de Goya; los puntos luminosos de las frentes de los monjes en la lámina núm. 13 y los pliegues de los hábitos, fueron conseguidos en el segundo estado con trabajos de bruñidor sobre las aguas tintas del primero. En el núm. 31 las facciones de la vieja han sido notablemente modificadas y han alcanzado más bella expresión del primero al segundo estado con trabajos de punta. Observaciones como las anteriores son también las que se pueden hacer a las bellísimas pruebas de estado, que he podido ver, en posesión del distinguido pintor español D. Luis Menéndez Pidal. Después de estas pruebas de estado, pueden citarse otras de estado ya definitivo, con letra y número, anteriores probablemente a la primera tirada de edición y que se reconocen por la belleza de la estampación, la frescura de las medias tintas y la pureza de líneas.

Seguramente fueron tiradas directamente por el autor que las dedicó a personajes o amigos como muestra del trabajo que preparaba. Son tan estimadas como rarísimas. Pueden recordarse también unas prue-

(1) Sin duda se refiere Godoy en sus Memorias a esta edición, cuando la cita (Tomo III, pág. 374) entre otros como rasgos justificativos acordados por él a las Bellas Artes. Dice: «La calcografía real publicaba la coleccion de vistas del Escorial y las ochenta estampas de los bellos caprichos de Don Francisco Goya, dibujados por el mismo.»

bas sueltas tiradas en papel grueso, verjurado, sin cola, que alguien piensa que serán de 1820 aproximadamente, es decir, posteriores, a juzgar por el estado que revelan los cobres, a la tirada que protegió Godoy, y anteriores a la de 1856. He podido ver en poder del Sr. Sánchez Gerona, ejemplar de los números 1, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58 y 60. En propiedad igualmente del Sr. Sánchez Gerona, he examinado una serie curiosa de «Los Caprichos» que su poseedor juzga, y con razón, según la belleza de la tirada, aún anterior a la primera edición. Compone un álbum encuadernado en la época del artista que parece hecho como para servir de modelo a una edición; va precedido de una introducción breve acerca de Goya y el título no es el de Caprichos, sino «Sátiras de D. Francisco de Goya y Lucientes, Pintor Español.» Siguen las 80 láminas recortadas, sin márgenes ni letra, y pegada cada una a una hoja de papel de hilo en la que aparece el título (conforme con el de cada capricho) y una nota explicativa que en general personaliza mucho. Por ejemplo, dice en el núm. 5 «Tal para cual», «Retrato de dos majos crudos, María Luisa y Godoy». Se ve que la maledicencia de las gentes, puso nombres a los personajes y refirió las escenas a hechos y sucedidos, aun cuando la intención del autor fuera otra, como hoy suponemos. Posee asimismo el Sr. Sánchez Gerona otro ejemplar, éste francamente de primera edición, ligeramente coloreado con posterioridad por una mano alevosa, que asimismo contiene una aplicación de cada capricho, que difiere poco de la de Goya de que después hablaremos. Está dedicado este ejemplar con letra manuscrita (no de Goya, pero sí de la época o poco posterior): «Para Mr. Gardiner. Oficial de Artillería.» Será probablemente un inglés de los que hicieron la guerra de la Península.

El interés por los grabados de Goya que se demostró en el extranjero es evidente y fué relativamente rápido. Buenas o malas se hicieron imitaciones de sus aguafuertes allá en tiempos en que era casi totalmente desconocido como pintor y en los que sus cuadros no se buscaban aún. Burty nos cuenta que en 1824 fué impreso en casa de Motte, en París, un cuaderno cuyo autor se desconoce, de diez litografías titulado *Caricatures espagnoles, par Goya,* que no eran sino copias

bastante torpemente hechas por cierto, de los caprichos 10, 14, 15, 18, 24, 32, 40, 43, 52 y 55. Afirma después que es indiscutible la influencia del Goya grabador sobre la escuela romántica de 1825, que Delacroix tenía en la mayor estima la originalidad del maestro español y que Louis Boulanger, al componer una litografía de carácter fantástico, no tuvo inconveniente en tomar de Goya, casi sin variantes, tres grupos caracteríscos de duendes y brujas.

De la primera edición de 72 láminas se hizo una falsificación con el siguiente título: «Caprichos Inventados y Grabados al agua fuerte por Francisco Goya y Lucientes 72 agua fuertes. Publícala la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando. Madrid 1799» (1). Pero buenas o malas, legítimas o falsas, estas ediciones o imitaciones de grabados de Goya nos demuestran que estos no eran ignorados de los editores y aficionados extranjeros. En España asimismo se popularizaron pronto «Los Caprichos», no sólo por su gracia y mérito artístico, sino también por su tendencia crítica de todo aquello que representaba prejuicios, ejercieron marcada atracción en los librepensadores y revolucionarios; se hicieron del dominio público y en ellos se basaron dibujantes y grabadores que los utilizaron para varias caricaturas y dibujos. Recordemos aquel grabado titulado «Napoleón y Godoy», compuesto con la figura del hombre del capricho 43 y la del 9, apareciendo además el León español castigando al Aguila francesa, y otros animales, es decir, aplicando los personajes para escenas totalmente distintas del asunto que representara Goya.

Esta composición núm. 43 de «Los Caprichos» *(Lámina 28)*, fué de las más popularizadas: fué la destinada a servir de hoja título con la fecha de 1797, es decir, cuando la serie se componía de 72 láminas tan sólo. En el plano que forma la mesilla y que se presenta de frente, se leía entonces: «Idioma universal. Dibujado y gravado p.r F.co Goya año 1797.» Cuando dos años después se hizo la tirada de 80 láminas completando la serie, con el retrato de Goya al frente, esta lámina pasó al núm. 43 y se modificó su antiguo título explicativo entonces en cierto modo de la

(1) Von Loga da cuenta de esta edición falsificada, afirmando además que su autor no era español.

colección por el de «El sueño de la razón produce monstruos.» Debe observarse que la colocación de esta estampa en el núm. 43 de la serie no es casual ni caprichosa. Hasta esta lámina todos los asuntos son más o menos intencionados o simbólicos, pero todos son humanos; las escenas en ellos representadas pueden tener realidad; en cambio, a partir de *este sueño de la razón* todo o casi todo es fantástico y entramos de lleno en la región de las brujas, duendes, etc. A mi juicio «Los Caprichos» podrían razonadamente dividirse en esas dos partes, la que componen las 42 láminas primeras y la compuesta desde la 43 a la 80. Una ojeada rápida a través de la colección creo que basta para explicar esta observación nuestra. Sin duda la figura representada en la lámina 43 es la del artista con sus lápices y sus papeles, ocultando el rostro, soñando para dejar a la imaginación campo libre en el mundo fantástico de monstruos, duendes, brujas y demás gente visionaria que tan importante papel ocupan en todo el aspecto de la producción de Goya, al que pertenecen, entre otras obras, la de «Los Caprichos». Mundo de visiones, el más propio para lucir la fantasía de un creador como Goya, pero visiones que no son en general tan aterradoras como parecen a primera vista, visiones que tienen su raigambre en la tierra y su inspiración en los humanos, visiones, en fin, en las que hay tanto de fantasía como de chispa y gracejo castizo y que como el coco y los duendes no asustan más que a los niños. El propio Goya dice hablando de sus duendes (1), al terminar la explicación de sus Caprichos:

«Buena cosa es qe esta gente no se dexe ver sino de noche y a obscuras. Nadie a podido aberiguar en donde se encierran y ocultan durante el dia. El qe lograse cojer una madriguera de Duendes y la enseñase dentro de una jaula á las 10 de la mañana en la Puerta del Sol, no necesitaba de otro mayorazgo.»

Goya nos dejó manuscrita la explicación breve y sucinta de cada uno de sus caprichos. Los amigos de la leyenda goyesca suponen que aquella explicación sencilla no es la verdadera y que Goya no atreviéndose a poner nombres dejó aquel manuscrito para despistar a las gentes; Iriarte llega a afirmar que la hizo tan sólo para engañar a la posteridad.

(1) Vese esta nota manuscrita en un papel con otras notas igualmente del artista que se conserva en el Museo del Prado.

Esto es necio, pues a la posteridad nada le importan las sátiras y burlas contra los que no conoció, y en cambio admira lo humano de las obras y su mérito artístico, las dos cualidades que les hacen eternas. Hemos explicado bastante este punto y no hemos de insistir en él. Nos atenemos tan sólo a la explicación de Goya: «Explicaciones de los Caprichos de Goya escritas de propia mano» (1). Las reproduciremos al hablar de cada una de las composiciones en particular, pues que así las dejó Goya numeradas y especificadas. Son explicaciones mesuradas, breves y se contentan con ampliar el título de cada lámina. En cuanto a todas las demás explicaciones que conozco carecen a mi juicio de interés. Son lo que a cada uno se le ha ocurrido, que generalmente es muy semejante: allá donde se ve un amante ha de ser Godoy; donde un baldragas, Carlos IV; donde una mujer ligera, María Luisa u otra dama alegre de la época y así sucesivamente; en realidad para comentarios de esta clase no se necesita mucho ingenio, ni de ser así hablaría muy en pro de la fantasía del autor. Merece Goya ser comentado con más elevación y de eso hemos tratado. Prescindo, pues, de tales explicaciones que no conducen sino a despistar y a complicar el asunto, y prescindo hasta de las dos que dan a conocer respectivamente, una el Conde de la Viñaza, de la que ya dice el respetable crítico que es: «sin duda una copia sacada de otra copia» (sin que sepamos, claro es, dónde está el original); y de la que publica Lefort, tomada de un manuscrito francés que acompañaba a un ejemplar de primera edición y del cual si bien no sabemos quién sea su autor, dice el crítico francés que da *d'assez piquantes révélations*. Ni que decir tiene que las *d'assez piquantes révélations* se reducen, en su mayoría, a repetir una vez más la eterna y empachosa historia de Carlos, María Luisa y Godoy.

21. 1. Autorretrato en busto, de Goya (134 mm. de alto × 112 de ancho (2). Aguafuerte y agua tinta.

Es este autorretrato el tan famoso y conocido de Goya, busto que de per-

(1) Pertenecía a Carderera. Consérvase hoy en el Museo del Prado.

(2) Como quiera que todas las estampas de «Los Caprichos» son por alto, no indicaremos en las siguientes más que las dos dimensiones, comenzando siempre por el alto.

fil hacia la izquierda, con su levitón y corbatín y un enorme sombrero de copa, el artista se nos presenta más aviejado que viejo, con su boca de expresión enérgica y párpados caídos que dejan ver su ojo escrutador reflejando una vida interior intensa.

De no tener datos de que esta cabeza es del último año del siglo XVIII, le asignaríamos una fecha bastante posterior. Puede relacionarse con los demás autorretratos del artista que reproduzco o menciono en el primero de mis tomos GOYA, PINTOR DE RETRATOS, en cuya cubierta reproduzco éste por estimarle más característico. La enfermedad sufrida poco antes y la reciente sordera tal vez imprimieran en su fisonomía estos rasgos de vejez prematura, que parece reflejar este retrato, y que después se atenuaron en parte en los primeros años del siglo XIX.

En la colección aparece este aguafuerte con su leyenda, en la parte baja, «Francisco Goya y Lucientes, Pintor.» y una P. y el número 1 en el ángulo superior derecho. Esta P., que sin duda significa página, se repite antes del número de orden de la serie hasta la estampa 6 inclusive: a partir de la 8 hasta la 80, no hay sino el número, siempre en el mismo lugar.

Existen tres estados de este aguafuerte. El primero antes de letra y número. El segundo con el número. El tercero con sola la inscripción. De éste se han tirado muchos en la Calcografía Nacional.

22. 2. EL SÍ PRONUNCIAN Y LA MANO ALARGAN AL PRIMERO QUE LLEGA (177 × 121 milímetros). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 11.)

Una mujer joven con antifaz y dos caras, una dulce y bella, que es la que presenta, y otra detrás horrible y monstruosa, da su mano a un hombre, seguida de dos figuras de aspecto repulsivo; vese gente al fondo que contempla la escena y grita con entusiasmo forzado.

(Manuscrito de Goya: (1) Facilidad conque muchas mujeres se prestan a celebrar matrimonio esperando vivir en él con más libertad.)

Parece una escena sencilla y de fácil explicación y muy dentro del pesimismo goyesco. En las últimas tiradas se ha perdido bastante en los matices y finezas de las medias tintas.

23. 3. QUE VIENE EL COCO (190 × 134 mm.). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 12.)

Dos niños se asustan y se refugian en los brazos de su madre ante la aparición de un personaje que va hacia ellos cubierto con una sábana.

(M. G. Abuso funesto de la primera educación. Hacer que un niño tenga más miedo al Coco que a su padre, y obligarle a temer lo que no existe.)

---

(1) A continuación de cada estampa daremos entre paréntesis, para evitar confusiones, la etxplicación que Goya dió asu manuscrito, del que ya hemos hablado, precedida de M. G.

Es una bellísima composición, preciosa de mancha y muy original. Se aprecia en ella trabajos de bruñidor que dan medias tintas que sirven de paso del agua tinta fuerte de las sombras a los blancos, en la sábana con que se cubre el Coco.

Se citan pruebas de estado, en la que fué colección Carderera y en la de Ph. Burty.

24. 4. El de la rollona (182 × 128 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Un lacayo uniformado sostiene a duras penas con dos correas a un niño grande, con cara de hombre, feo y repugnante que mete sus manazas en la boca; en el fondo se ve un caldero con leche y unos cestos.

(M. G. La negligencia, la tolerancia y el mimo hacen a los niños antojadizos, obstinados, soberbios, golosos, perezosos e insufribles; llegan a grandes y son niños todavía. Tal es el de la rollona.)

Esta composición, desagradable por el aspecto del personaje, es curiosa como técnica: los trabajos del bruñidor en la faldilla consiguen transparencias y matices muy finos que se aprecian en las pruebas de las primeras tiradas. El cobre ha perdido mucho y hoy resulta una de las estampas más flojas de la serie.

25. 5. Tal para qual (172 × 115 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Es una graciosa escena: un coloquio galante de una dama de rumbo con traje corto de encajes y mantilla, y un galán con sombrero apuntado, calzón, casaca y espadín; dos viejas al fondo se ríen, comentan y hablan de ellos.

(M. G. Muchas veces se ha disputado si los hombres son peores que las mujeres o lo contrario. Los vicios de unas y otros vienen de la mala educación; donde quiera que los hombres sean perversos, las mujeres lo serán también. Tan buena cabeza tiene la señorita que se representa en esta estampa como el pisaverde que le está dando conversación, y en cuanto a las dos viejas tan infame es la una como la otra.)

La conservación de la plancha es deficiente; ha perdido sus finuras, sobre todo en el fondo.

26. 6. Nadie se conoce (190 × 120 mm.). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 13.)

Escena de carnaval. Varios personajes vestidos de máscara y con antifaz; mujeres y hombres forman diversos grupos. En primer término, un galán trata rendido de convencer a una graciosa mascarita que le escucha.

(M. G. El mundo es una máscara; el rostro, el traje y la voz, todo es fingido. Todos quieren aparentar lo que no son, todos engañan y nadie se conoce.)

Es de las mejor conservadas, debido probablemente a su rayado más grueso que en otras y a sus medias tintas decididas y marcadas.

27. 7. NI ASÍ LA DISTINGUE (173 × 114 mm.). Aguafuerte.

Es un cuadrito gracioso de época y costumbres. Un galán se aproxima a una dama más de lo oportuno y la mira con una lente; en el fondo dos mujeres sentadas. Es la primera de estas aguafuertes firmadas «Goya» en el ángulo inferior izquierdo.

(M. G. ¿Cómo ha de distinguirla? Para conocer lo que ella es no basta el anteojo, se necesita juicio y práctica de mundo y esto es precisamente lo que le falta al pobre caballero.)

Como las aguafuertes en que predomina la línea, ésta es de las mejor conservadas, excepto en los grandes obscuros en que han aparecido algunas calvas.

28. 8. ¡QUE SE LA LLEVARON! (184 × 137 mm.). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 14.)

Soberbia escena de vigor y de expresión muy típica en Goya. Dos enmascarados conducen a viva fuerza a una mujer que grita desesperada.

(M. G. La mujer que no se sabe guardar es del primero que la pilla y cuando ya no tiene remedio se admiran de que *se la llevaron.*)

Consérvase bastante bien a pesar de sus muchas medias tintas.

29. 9. TÁNTALO (181 × 128 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Escena trágica en que un hombre desesperado clama al cielo, mientras sostiene en sus rodillas una preciosa mujer, al parecer muerta. Ella, por su cuerpo, y aun más por su cara, recuerda mucho a la Duquesa de Alba. Este aguafuerte pienso que tiene alguna intención desconocida para nosotros.

(M. G. Si él fuese más galán y menos fastidioso, ella reviviría.)

Es obra de rayado muy fino y de poca media tinta, de una sola aguada al parecer.

30. 10. EL AMOR Y LA MUERTE (187 × 134 mm.). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 15.)

En la explanada de una fortaleza, una mujer apoyada en un muro sostiene a un hombre que agoniza, a consecuencia de un duelo, a juzgar por la espada que se ve en el suelo a sus pies.

(M. G. Ve aquí un amante de Calderón que por no saberse reir de su competidor muere en brazos de su querida y la pierde por su temeridad. No conviene sacar la espada muy a menudo.)

Aprécianse varias calvas en este aguafuerte desde las primeras pruebas, lo que muestra que no se formaron por el uso de la estampación, sino que un mordido excesivo reunió las rayas. Obsérvanse especialmente en la figura de la mujer, en la cabeza y en su vestido debajo del brazo derecho. Estos defectos, claro es que se encuentran exagerados en las últimas tiradas.

31. 11. MUCHACHOS AL AVÍO (183 × 119 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Alrededor de un árbol, cuatro contrabandistas o bandoleros descansan de las fatigas de sus faenas entre trabucos y demás accesorios propios de su oficio. Esta escena puramente pintoresca, sin la menor pretensión de trascendencia, recuerda en cierto modo el cartón para tapices titulado «El resguardo de tabacos».

(M. G. Las caras y el traje están diciendo lo que ellos son.)

Parecen apreciarse ligeros trabajos de bruñidor en el cielo para obtener finezas. Pero éstas y todo el cielo están muy perdidos en las últimas tiradas.

32. 12. A CAZA DE DIENTES (181 × 117 mm.). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 16.)

El cadáver de un hombre ahorcado con las muñecas atadas y los pies desnudos, cuelga en medio de la composición; una mujer ha llegado por el alto de un muro a aproximarse al ahorcado, y horrorizada y tapándose la cara con un pañuelo le arranca, no obstante su pánico, los dientes con resolución. La explicación de Goya está admirablemente expresada en esta figura femenina. También en esa cara tan linda y asustada creemos reconocer los rasgos de la Duquesa de Alba.

(M. G. Los dientes de ahorcado son eficacísimos para los hechizos; sin ese ingrediente no se hace cosa de provecho. Lástima es que el vulgo crea tales desatinos.)

Este aguafuerte se conserva mal: muy perdidas las medias tintas y varias calvas en los obscuros. Se aprecian trabajos de bruñidor en el muro y en el traje del ahorcado.

33. 13. ESTÁN CALIENTES (185 × 119 mm.). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 17.)

Es una escena descarada en que se representan tres frailes de aspecto brutal que sentados a una mesa engullen unas sopas, dos de ellos, mientras el tercero, con cara de imbécil, se ríe de suscompañeros; en el fondo un lego aporta unas viandas.

(M. G. Tal prisa tienen de engullir que se las tragan hirviendo. Hasta en el uso de los placeres son necesarias la templanza y la moderación.)

El cobre ha perdido mucho en las últimas tiradas: la ligera media tinta en el punto luminoso del hombro del fraile de la izquierda se ha perdido, dando un blanco en las últimas tiradas desentonado y duro. Se aprecian trabajos de bruñidor en el hábito del fraile de la izquierda y en algunos puntos luminosos por ejemplo en la calva del fraile que se ríe.

34. 14. ¡QUÉ SACRIFICIO! (175 × 121 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Es esta una escena graciosa aunque vulgar en que una familia concede la mano de la hija, joven y guapa, a un corcovado repugnante y de patas torcidas,

que mira complacido y libidinoso a su prometida, que parece asqueada de que la entreguen por dinero a aquel ser deforme.

(M. G. Como ha de ser, el novio no es de los más apetecibles pero es rico y a costa de la libertad de una niña infeliz se compra el socorro de una familia hambrienta.. Así va el mundo.)

Medianamente conservada a pesar del predominio del aguafuerte, sin agua tintas, más propia para conservarse a través de las diferentes tiradas.

35. 15. BELLOS CONSEJOS (179 × 124 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Una joven y hermosa mujer con traje español y mantilla escucha con la mirada baja, abanicándose, los malos consejos que le da una Celestina a su lado; en el fondo se ve un grupo de gente ajena a la escena. Es una composición sencilla, original y muy típica de Goya.

(M. G. Los consejos son dignos de quien los da. Lo peor es la que señorita va a seguirlos al pie de la letra. ¡Desdichado del que se acerque!)

Muestra este cobre en las últimas tiradas encontrarse bastante bien conservado; ha perdido algo tan sólo en las aguas tintas ligeras de los claros.

36. 16. DIOS LA PERDONE: Y ERA SU MADRE (174 × 124 mm.). (*Lámina* 18.)

Una vieja mugrienta y pobretona se acerca pidiendo limosna a una joven de rompe y rasga que avanza orgullosa sin prestarla atención. Esta preciosa escena está perfectamente explicada en el manuscrito de Goya.

(M. G. La señorita salió muy niña de su tierra: hizo su aprendizaje en Cádiz, vino a Madrid: le cayó la lotería. Baja al Prado, oye que una vieja mugrienta y decrépita le pide limosna, ella la despide, insiste la vieja. Vuélvese la petrimetra y halla... ¡quién lo diría! que la pobretona es su madre.)

Bien conservada, no obstante haberse empastado algo los negros más negros de las faldas.

37. 17. BIEN TIRADA ESTÁ (184 × 127 mm.). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 19.)

Una joven que probablemente acaba de levantarse de la cama que se ve al fondo apoya su pie derecho en el borde de un brasero a fin de estirarse bien la media. Una Celestina repugnante sentada en frente dice a la muchacha con autoridad de maestra en su oficio las picarescas palabras que sirven de título a la estampa.

(M. G. ¡Oh! La tía Curra no es tonta. Bien sabe ella lo que conviene que las medias vayan estiraditas.)

Regularmente conservada: se han perdido algunas medias tintas y ha sufrido el fondo obscuro. Se aprecian trabajos de bruñidor en las partes más luminosas de la falda de la joven.

38. 18. Y se le quema la casa (177 × 120 mm.). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 20.)

Un viejo calzonazos a medio vestir camina lentamente en tanto que las llamas comienzan a invadirle la casa. Se ha insistido varias veces en que puede esto representar a Carlos IV abandonando los negocios del Estado. Claro es que bien pudiera, como puede ser otro cualquier indolente que todo lo deje por no molestarse, aun cuando se le queme la casa.

(M. G. Ni acertar a quitarse los calzones ni dejar de hablar con el candil, hasta que las bombas de la villa le refresquen. Tanto puede el vino.)

Las medias tintas finas del suelo han casi totalmente desaparecido en las últimas tiradas.

39. 19. Todos caerán (187 × 130 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

En el alto de una rama, un ave con cabeza de mujer sirve de reclamo a otras aves con cabezas de hombres, que van cayendo y son después desplumadas por dos jóvenes que hay al pie del árbol ayudadas por una vieja.

(M. G. ¡Y que no escarmientan los que van a caer con el exemplo de los que han caído! pero no hay remedio *todos caerán.*)

Las medias tintas, aun las más vigorosas, han perdido mucho y han aparecido blancos que desentonan las estampas de las últimas tiradas.

40. 20. Ya van desplumados (195 × 132 mm.). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 21.)

Tres polluelos con cabeza humana, desplumados ya, son violentamente arrojados a escobazos por dos muchachas jóvenes, animadas por dos Celestinas detrás de ellas.

(M. G. Si se desplumaron ya, vayan fuera: que van a venir otros.)

Desde tiradas antiguas se aprecia que se han perdido finezas de agua tinta, por ejemplo en las faldas de las muchachas: en las últimas tiradas también se aprecia que han sufrido las sombras más vigorosas.

41. 21. ¡Qual la descañonan! (180 × 127 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Tres representantes de la justicia con garras y caras de perro destrozan a una polluela con cara de mujer. Por su asunto, y sobre todo por la explicación que nos da Goya, debe considerarse esta composición compañera de la anterior.

(M. G. También las Pollas encuentran milanos que las desplumen y aun por esto se dijo aquello de: Donde las dan las toman.)

Este aguafuerte, de rayado fuerte y decidido, ha sufrido por eso mismo precisamente, menos que otras, salvo el natural desgaste de las aristas de la línea, que le hace aún más gruesa, produciendo un falso vigor innecesario y que el artista no dió a su cobre.

42. 22. ¡POBRECITAS! (181 × 129 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Dos majos embozados y con cara de pocos amigos escoltan a dos mujeres que al parecer contritas llevan cubiertas sus caras y cabezas.

(M. G. Vayan a coser las descosidas. Recójanlas que bastante anduvieron sueltas.)

No mal conservada, aunque algo empastada en las partes obscuras del rayado grueso. Se aprecian ligeros rascados en la parte del fondo, entre las cabezas de los hombres.

43. 23. AQUELLOS POLBOS (185 × 129 mm.). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 22.)

En el banquillo de un tablado, de perfil hacia la derecha, está sentada una mujer condenada, con coroza, atadas las manos e inclinada hacia el suelo la cabeza. En un púlpito, a la derecha, un hombre lee la acusación o la sentencia, que escucha mucha gente alrededor del tablado.

(M. G. ¡Mal hecho! A una mujer de honor, que por una friolera servía a todo el mundo tan diligente, tan útil, tratarla así, ¡mal hecho!)

No mal conservada. Las claridades del frente del púlpito y del libro están obtenidas con ligeros trabajos de rascador.

44. 24. NO HUBO REMEDIO (191 × 135 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Montada a horcajadas en un borrico que rodea una muchedumbre, avanza una mujer desnuda hasta la cintura, atadas las manos y la cabeza cubierta con una coroza, seguida de dos alguaciles a caballo.

(M. G. A esta Sta. Sra. la persiguen de muerte. Después de escribirle la vida la sacan en triunfo. Todo se lo merece, y si lo hacen por afrentarla es tiempo perdido. Nadie puede avergonzar a quien no tiene vergüenza.)

En las últimas tiradas la media tinta del fondo ha perdido su vigor, resultando la estampa desentonada.

45. 25. SI QUEBRÓ EL CANTARO (179 × 134 mm.). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 23.)

Una mujer enfurecida está dando una buena azotaina en el trasero a su chico, porque ha roto el cántaro, que hecho trizas se ve en el primer término. En el fondo hay un cesto con ropa, y ropa colgada.

(M. G. El hijo es travieso y la madre colérica. Qual es peor.)

El fondo, desgastado, ha perdido mucho y desentona esta pintoresca escena, completa y preciosa en las primeras tiradas.

46. 26. YA TIENEN ASIENTO (191 × 139 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Dos mujeres con las piernas desnudas y sin más vestido que unas sayas que cuelgan por los hombros, sostienen con las cabezas una silla cada una,

mientras dos hombres miran, ríen y comentan la originalidad de las muchachas.

(M. G. Para que las niñas casquivanas tengan asiento no hay mejor cosa que ponérselo en la cabeza.)

Las medias tintas que abundan en las primeras tiradas han desaparecido en parte, y casi totalmente en las sayas y las piernas de estas mujeres.

47. 27. QUIEN MÁS RENDIDO (176 × 123 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Es una escena galante de poco interés: un galán rendido habla a una dama que le escucha con desdén. Dos perrillos sostienen una escena semejante a la de los amos, en primer término, y al fondo varias figurillas preciosas tratadas con una finura admirable.

(M. G. Ni uno ni otro. El es un charlatán de amor que a todas dice lo mismo y ella está pensando en evacuar 5 citas que tiene dadas entre 8 y 9, y son las 7 y $^{1}/_{2}$.)

Este aguafuerte fina y ligera que parece tener una sola aguada se encuentra desgastada, pero esto le da una fineza muy particular que compensa los efectos perdidos.

48. 28. CHITÓN (189 × 129 mm.). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 24.)

Composición muy típica de Goya, en la que una joven encubierta y misteriosa impone silencio a una encorvada que escucha con un rosario y un bastón. En el fondo un árbol de líneas bien encontradas determina una mancha feliz que anima la composición.

(M. G. Excelente madre para un encargo de confianza.)

Se conserva bastante bien esta preciosa aguafuerte, con varias aguadas, en la que parece apreciarse un especial interés de acertar.

49. 29. ESTO SÍ QUE ES LEER (180 × 126 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Un personaje sentado, de perfil hacia la derecha, lee mientras le calzan y le peinan. Tal vez y a juzgar por la característica de la fisonomía de este hombre se refiera a algún personaje conocido; de todos modos, la poca trascendencia del asunto le quita interés.

(M. G. Le peinan, le calzan, duerme y estudia. Nadie dirá que desaprovecha el tiempo.)

De las mejor conservadas de la serie.

50. 30. ¿POR QUÉ ESCONDERLOS? (184 × 125 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Un viejo avaro trata de ocultar unas bolsas con dinero, mientras cuatro personajes a su alrededor se ríen de él.

(M. G. La respuesta es fácil. Porque no los quiere gastar y no los gasta porque aunque tiene los 80 cumplidos y no puede vivir un mes todavía teme

que le ha de sobrar la vida y faltarle el dinero. Tan equivocados son los cálculos de la avaricia.)

Bien conservado, excepto el agua tinta del fondo.

51. 31. Ruega por ella (183 × 134 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Sentada en una banqueta, y luciendo una pierna, una mujer se deja peinar por otra que se encuentra detrás de ella. Una vieja a la derecha pasa las cuentas del rosario mientras examina con interés la pierna que tan descaradamente muestra la joven.

(M. G. Y hace muy bien para que Dios le dé fortuna y le libre de mal y de cirujanos y alguaciles, y llegue a ser tan diestra, tan despejada y tan para todos como su madre, que en gloria esté.)

No mal conservada. Burty cita una prueba de estado que él poseía de este aguafuerte, ante inscripción y ante número que demuestra que después fué visiblemente trabajado y mejorado el cobre: la cara de la vieja muestra en las tiradas más acento y expresión, debido a trabajos de punta, y se aprecian también trabajos de bruñidor en otras partes.

Desconozco la prueba de estado que cita Burty pero confirma una vez más el procedimiento seguido por Goya en estas obras, ya indicado anteriormente.

52. 32. Por que fué sensible (174 × 119 mm.). Agua tinta pura sin el menor trabajo de punta. (*Lámina* 25.)

Una mujer joven, descalza y malamente vestida, resignada con su triste estado, está sentada en un calabozo iluminado débilmente por la luz de una linterna colgada.

(M. G. Cómo ha de ser. Este mundo tiene sus altos y bajos. La vida que traía no podía parar en otra cosa.)

Es una de las más bellas estampas de la serie. Es asombroso el resultado obtenido por el procedimiento único de agua tinta y al parecer con dos solos mordidos y sin toques de bruñidor. Pero la belleza de esta composición y sus finezas es conveniente ir a buscarlas en las primeras tiradas; actualmente no se puede formar idea de aquellas bellezas de ejecución. Mal conservada, como en general casi todas las obras en que predominan las medias tintas, puede muy bien servir de piedra de toque para comparar las diversas ediciones de «Los Caprichos».

53. 33. Al Conde Palatino (181 × 122 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Un sacamuelas pretencioso, con peluca y casaca bordada, opera delante de un mostrador lleno de frascos. Dos clientes en primer término: el uno se oprime el rostro con ambas manos y arroja abundante sangre por la boca como consecuencia de la operación que acaba de sufrir; el otro, sentado de espaldas

experimenta efectos semejantes al anterior. Un tercero, aterrado, en manos del sacamuelas está sufriendo la operación.

(M. G. En todas ciencias hay charlatanes que sin haber estudiado palabra lo saben todo y para todo hallan remedio. No hay que fiarse de lo que anuncian. El verdadero sabio desconfía siempre del acierto: Promete poco y cumple mucho; pero el Conde Palatino no cumple nada de lo que promete.)

Se halla el cobre en mediano estado de conservación según demuestran las últimas tiradas.

54. 34. LAS RINDE EL SUEÑO (189 × 135) mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Cuatro mujeres, dos con capuchas, en un calabozo duermen en diversas actitudes. Al fondo vese un gran hueco circular resguardado por una reja.

(M. G. No hay que despertarlas, tal vez el sueño es la única felicidad de los desdichados.)

Muy bien conservada. Esta plancha está tan sabia y profundamente mordida que apenas se nota desgaste en las actuales pruebas comparadas con las de las primeras ediciones.

55. 35. LE DESCAÑONA (193 × 135 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Una barbiana afeita a un hombre que la mira tiernamente. Otra mujer detrás sostiene una vacía. Un cuarto personaje en el fondo completa la composición.

(M. G. Le descañonan y le desollarán. La culpa tiene quien se pone en manos de tal barbero).

Bastante bien conservada.

56. 36. MALA NOCHE (188 × 133) mm.). Aguafuerte y agua tinta.

En una noche obscura y ventosa dos mujeres avanzan a duras penas por un campo: sus cabellos, sus faldas, su abrigo, todo a merced del huracán las pone en difícil situación. Parecen divisarse otras figuras en la obscuridad, en el fondo.

(M. G. A estos trabajos se exponen las niñas pindongas que no se quieren estar en casa.)

Esta bellísima composición, llena de movimiento y de gracia, se encuentra medianamente conservada, apreciándose desigualdades en las medias tintas.

57. 37. ¿SI SABRÁ MÁS EL DISCÍPULO? (185 × 123 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Con este aguafuerte comienza la serie de seis estampas, hasta la núm 42 inclusive, en que aparecen asnos y borricos como los protagonistas de las escenas representadas. En esta primera se ve a un borrico vestido con una especie de casaca, levantando en su mano izquierda una palmeta y enseñando a un bo-

rriquillo que está a sus pies un gran libro, en el que se ve la letra *A*. En el fondo otros cuatro borricos rebuznan cuanto pueden.

(M. G. No se sabe si sabrá más o menos, lo cierto es que el maestro es el personaje más grave que se ha podido encontrar.)

Desde la primera tirada, después de las pruebas de estado, esta plancha aparece con numerosos puntos o manchas en toda ella, especialmente visibles en el fondo; en el transcurso de las tiradas, estas manchas se acentúan y agrandan. Parece esto debido a mala calidad del cobre, pues se notan hasta en los bordes, fuera ya de la parte grabada. Este defecto está tan marcado que descompone la impresión de conjunto de esta estampa.

Lefort y Viñaza, citan una mala copia de esta lámina hecha a comienzos del siglo XIX por un grabador anónimo; lleva en el margen superior el título de «El burro maestro» y en la inferior unos versos alusivos al asunto. Desconozco esta lámina, pero su existencia prueba una vez más que estos Caprichos de Goya, trascendieron y se hicieron populares, desde la época de su publicación.

58. 38. ¡BRABÍSIMO! (182 × 130 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Compone esta escena un burro sentado en primer término que escucha seriamente a un mono que toca la guitarra — o trata de tocarla, pues lo intenta por la parte posterior del instrumento — y dos hombres con cara de imbéciles que ríen y aplauden.

(M. G. Si para entenderlo bastan las orejas nadie habrá más inteligente; pero es de temer que aplauda lo que no suena.)

No mal conservada. Se aprecian trabajos de bruñidor en el cielo y en la paletilla y ancas del asno, muy marcados éstos.

59. 39. ASTA SU ABUELO (200 × 139 mm.). Agua tinta tan sólo, sin trabajo de punta.

Un asno con casaca y calzones, sentado a una mesa con el blasón de su casa (otro asno), contempla un libro, su árbol genealógico sin duda, en el que se ven 17 generaciones de asnos, porque... no caben más.

(M. G. A este pobre animal le han vuelto loco los genealogistas y reyes de Armas. *No es el sólo*).

Este aguafuerte, la más grande de tamaño de las que componen «Los Caprichos», está realizada como hemos dicho tan sólo con agua tinta, y creo poder asegurar que con cuatro mordidos. Su conservación actual no es del todo mala, dado que el procedimiento por que está realizada no es el mejor para la conservación de los cobres a través de las tiradas.

60. 40. ¿DE QUÉ MAL MORIRÁ? (184 × 131 mm.). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 26.)

Un asno con casaca, corbatín y zapatos toma el pulso con gesto grave a

un moribundo tendido en su lecho. Dos figuras al fondo, en espera de la opinión del Doctor, completan la composición.

(M. G. El medico es excelente, meditabundo, reflexivo, pausado, serio. ¿Qué más hay que pedir?)

Esta plancha adolece del mismo extraño defecto que el mencionado en el núm. 37 de esta serie. Menos acentuada en ésta, pero siempre visible, sobre todo en la parte clara del fondo.

También de este aguafuerte, como de la 37, se hizo un grabado a comienzos del siglo XIX con el título de «El asno médico».

61. 41. NI MÁS NI MENOS (178 × 129 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Un mono está pintando (con la mano izquierda) el retrato de un asno que con ciertas pretensiones le sirve de modelo. En el retrato resulta el borrico con peluca, cosa que no tiene. Es curioso observar que el mono no pinta en lienzo blanco, sino en lienzo con preparación obscura, como los de Goya.

(M. G. Hace muy bien en retratarse: así sabrán quién es, los que no le conozcan ni hayan visto.)

Muy bien conservado. Aprécianse trabajos de bruñidor en el borrico.

62. 42. TÚ QUE NO PUEDES (189 × 121 mm.). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 27.)

Dos hombres llevan — con gran trabajo como es natural — a dos asnos montados sobre sus espaldas.

El título «Tú que no puedes», es el principio del refrán castellano «Tú que no puedes llévame a cuestas», y parece en este caso relacionarse con el pueblo (el carácter de los dos hombres completamente popular parece confirmarlo), que tan a duras penas lleva sus cargas y contribuciones y a veces sus directores y políticos.

(M. G. ¿Quién no dirá que estos dos caballeros son caballerías?)

Bastante mal conservado: ha perdido nitidez en las líneas y parte de la media tinta del fondo.

63. 43. Esta es la única de las 80 estampas de la serie que no lleva título o leyenda en la margen inferior del cobre (180 × 121 mm.). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 28.)

Ya hemos hablado de esta composición en las observaciones generales que anteceden. Recordemos su colocación en la serie y que precisamente a partir de ella es donde comienzan las láminas de carácter totalmente visionario.

Representa a un artista, el autor sin duda, que dormitando, apoyando su cabeza entre sus manos en una mesa, está rodeado de lechuzas, murciélagos y otras aves nocturnas que revolotean a su alrededor y un enorme gato. Una de las aves le ofrece un lápiz como invitando al artista a reproducir sus sueños.

Delante de la mesa se lee la inscripción «El sueño de la razón produce monstruos». El dibujo preparatorio de este grabado, que procede de la colección Carderera, está fechado en 1797. Todo hace pensar que fué hecho el último (cuando la serie no constaba más que de 72 láminas) con objeto desde luego de colocarlo al frente a modo de frontispicio.

(M. G. La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida con ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas.)

Se encuentra medianamente conservada. Tiene especial interés, pues aparte su importancia excepcional en la serie, sirve de piedra de toque para apreciar la tirada a que la estampa pertenece según el estado en que se conserva la inscripción hecha sin rayado, tan sólo con media tinta. Claro está que esta manera de comparar por el estado de más o menos claridad de las letras de la inscripción, prescindiendo del estado de la parte puramente artística es vulgar y propia de ignaros en la materia, pero no por eso deja de ser útil ni debe dejar de mencionarse.

64. 44. HILAN DELGADO (179 × 128 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Tres brujas, una hilando, otra que la ayuda y una tercera con una escoba *hilan tan delgado que ni el diablo puede deshacer la trama de chiquillos que urden*. En segundo término, colgados del techo se ve una porción de niños.

(M. G. *Hilan delgado* y la trama que urden ni el diablo la podrá deshacer.)

Bien conservados los primeros términos; la media tinta del fondo se ha perdido en parte y desentona el conjunto.

65. 45. MUCHO HAY QUE CHUPAR (183 × 126 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Tres brujas horribles toman un polvo de una cajita, con aire gozoso y satisfecho. A sus pies vese un cesto lleno de niños recién nacidos. Dos enormes murciélagos revolotean en lo alto.

(M. G. Las que llegan a 80 chupan chiquillos: las que no pasan de 18 chupan a los grandes. Parece que el hombre nace y vive para ser chupado.)

No mal conservada, excepto algún empastado en los negros. Se aprecian ligeros trabajos de bruñidor en el pecho de la vieja que sostiene la cajita.

66. 46. CORRECCIÓN (190 × 130 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Reunión de brujos, brujas y otros personajes extravagantes y extraños que parecen dedicados a escuchar la palabra del gran Brujo, que ocupa el centro de la composición. Vuelan a su alrededor pájaros fantásticos, algunos con cabezas humanas.

(M. G. Sin correccion ni censura no se adelanta en ninguna facultad y la de Brujeria necesita particular talento, aplicacion, edad madura, sumision y docilidad a los consejos del gran Brujo que dirige el seminario de Barahona.)

Mal conservada. Las medias tintas han desaparecido en gran parte.

67. 47. OBSEQUIO A EL MAESTRO (184 × 129 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Cuatro personajes absurdos y repugnantes ofrendan a su maestro brujo, un feto humano.

(M. G. Es muy justo: serian discipulos ingratos si no invitaran a su catedratico a quien deben todo lo que saben en su diabolica facultad.)

Mal conservada. Se aprecian trabajos de bruñidor en la figura de primer término.

68. 48. SOPLONES (188 × 129 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Un brujo alado cabalga por los aires sobre un gato y sopla, despertando a otros brujos que dormían tranquilamente.

(M. G. Los Brujos soplones son los mas fastidiosos de toda la brujeria y los menos inteligentes en aquel arte. Si supieran algo no se meterian a soplones.)

Una de las aguafuertes que ostentan más trabajo de bruñidor: en el brujo de primer término, en el brujo soplón y en el horizonte.

69. 49. DUENDECITOS (186 × 131 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Tres duendes deformes y cabezudos, con unas manos enormes, se preparan a beber unas copas. Uno de ellos, el del centro, parece que brinda, que dice algo interesante a juzgar por su expresión, antes de las libaciones.

(M. G. Esta ya es otra gente. Alegres, juguetones, serviciales; un poco golosos, amigos de pegar chascos; pero muy hombrecitos de bien.)

Obsérvense los preciosos toques de bruñidor que avaloran este aguafuerte en las primeras tiradas. El estado actual a causa de lo perdido de las medias tintas hace poco lucidas las últimas tiradas.

70. 50. LOS CHINCHILLAS (174 × 123 mm.). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 29.)

Sátira mordaz y terrible contra aquellos indolentes que cierran con candado sus oídos y entendimiento, y se entregan a la ignorancia y la molicie. Representa a dos personajes con candados en la cabeza y vestidos con trajes heráldicos, que no hacen sino dormitar o tomar el alimento que con cucharón les sirve otro ser humano con orejas de asno.

(M. G. El que no oye nada, ni sabe nada, ni hace nada, pertenece a la numerosa familia de los Chinchillas que nunca ha servido de nada.)

Falta en las últimas tiradas nitidez en las medias tintas claras. Se aprecian ligeros trabajos de bruñidor en los trajes de los Chinchillas.

71. 51. SE REPULEN (180 × 128 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Grupo de tres brujos, uno de ellos con alas de murciélago, con las que cubre en parte a los otros dos, uno de los cuales corta las garras y repule a su compañero.

(M. G. Esto de tener las uñas largas es tan perjudicial, que aun en la Brujeria esta prohibido.)

En las primeras tiradas, este aguafuerte es bellísima de mancha y entonación. Ha perdido la media tinta su tono en las sucesivas tiradas y hoy su estado no pasa de mediano. Se aprecian algunos toques de bruñidor.

72. 52. ¡Lo que puede un sastre! (194 × 124 mm.). Aguafuerte y agua tinta, si bien es ésta muy ligera.

Una mujer arrodillada ora con fervor ante un árbol que recubierto con grandes paños parece un fantasma. Varias gentes oran igualmente supersticiosas, más al fondo, y unos brujos surcan los aires. No es ésta la única ocasión en que Goya trata este tema de los falsos fantasmas, con más o menos variantes.

(M. G. Quantas veces un bicho ridiculo se transforma de repente en un fantasma que no es nada y aparenta mucho! Tanto puede la habilidad de un sastre y la boberia de quien juzgue las cosas por lo que parecen.)

Medianamente conservada. Está borrosa, con líneas fundidas y machacadas y muy perdidas las ligeras medias tintas.

73. 53. ¡Qué pico de oro! (191 × 136 mm.). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 30.)

Representa a un loro encima de una jaula, que con el pico abierto y la pata derecha levantada, dirige la palabra a varios personajes que le escuchan extáticos.

(M. G. Esto tiene trazas de Junta academica. ¿Quién sabe si el papagayo estará hablando de medicina? Pero no hay que creerlo bajo su palabra. Medico hay que cuando habla es un pico de oro, y cuando receta un Erodes: discurre perfectamente de las dolencias y no las cura: emboba a los enfermos y atesta los cementerios de calaberas.)

La uniformidad de los obscuros de este aguafuerte es de efecto asombroso en las primeras tiradas, pero ha perdido hoy casi todo su encanto. También se han perdido casi totalmente efectos muy felices que se consiguieron con el rascador y trabajos de bruñidor en la figura del fraile de primer término.

74. 54. El Vergonzoso (188 × 120 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Es una composición francamente obscena en que un hombre muestra descaradamente sus vergüenzas donde debiera estar su cara y come unas sopas que le ofrece en una cazuela otro personaje de su calaña, mientras un tercero se aproxima a ellos apretando los puños.

(M. G. Hay hombres cuya cara es lo más indecente de todo su cuerpo, y seria bien que los que la tienen tan desgraciada y ridicula se la metieran en los calzones.)

El rayado en los obscuros se ha empastado algo con las tiradas; en cambio las medias tintas se conservan bastante frescas.

75. 55. HASTA LA MUERTE (189 × 133 mm.). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 31.)

Una vieja apergaminada, feísima y sin dientes, se acicala en su tocador y se coloca, mirándose al espejo, un sombrero de cintas, con el que piensa sin duda que va a producir gran efecto. La doncella se ríe, tras de la dama, y dos hombres aguantan con paciencia tan trasnochada coquetería. Por su índole, debiera figurar esta lámina en la primera y no en la segunda parte de «Los Caprichos».

(M. G. Hace muy bien de ponerse guapa. Son sus dias; cumple 75 años, y vendran las amiguitas a verla.)

Bonito efecto de claro obscuro, en el cual el bruñidor ha conseguido acertadas transparencias en la mesa (a la izquierda), en la falda de la vieja y en las cabezas de los hombres. El estado actual del cobre es deficiente.

76. 56. SUBIR Y BAJAR (186 × 128 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Un enorme sátiro balancea, cogiéndole por los pies, a un personaje de casaca y condecoraciones cuya peluca humea, así como unas antorchas que lleva en sus manos. Otros dos personajes, que se supone ha balanceado el sátiro con anterioridad, caen de cabeza.

(M. G. La fortuna trata muy mal a quien le osequia. Paga con humo la fatiga de subir y al que ha subido le castiga con precipitarle).

El modelado del torso del fauno está conseguido casi exclusivamente con trabajo de bruñidor, así como las llamas que lanza el encumbrado personaje.

77. 57. LA FILIACION (188 × 117 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Escena de esponsales de poca gracia. La novia tiene puesta una careta de animal y los demás personajes son deformes y ridículos.

(M. G. Aqui se trata de engatusar al novio haciendole ver por la egecutoria quienes fueron los padres, abuelos, visabuelos y tatarabuelos de la Señorita ¿y ella quien es? luego la verá).

Muy estropeado el cobre actualmente: ha desaparecido la media tinta; la fineza del rayado se halla embastecida por el uso y da todo ello una resultante, en blanco y negro, desentonada y fría.

78. 58. TRÁGALA PERRO (190 × 123 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Un hombre arrodillado, rodeado de dos frailes y personajes absurdos que parecen reirse de él, vocifera en actitud suplicante ante otro fraile que vocifera asimismo y le amenaza con una enorme jeringa.

(M. G. El que viva entre los hombres será geringado irremediablemente, si quiere evitarlo habrá de irse á habitar los montes, y cuando esté alli conocerá tambien que esto de vivir solo es una geringa.)

Demuestran las últimas tiradas el mal estado del cobre, estropeado en los trabajos de punta y los de medias tintas.

79. 59. Y AUN NO SE VAN (194 × 133 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Un hombre desnudo, esquelético, sostiene a duras penas una enorme losa, que va en su caída a aplastar a varia gente. Unas brujas en el fondo contemplan aterradas la escena.

(M. G. El que no reflexiona sobre la instabilidad de la fortuna, duerme tranquilo rodeado de peligros: ni sabe evitar el daño que amenaza ni hay desgracia que no le sorprenda.)

No mal conservado.

80. 60. ENSAYOS (184 × 124 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Un enorme macho cabrío en el fondo de la escena. En segundo término un hombre y una mujer desnudos agarrándose las orejas, se elevan por el aire. El suelo en primer término lo ocupan dos gatos, un puchero, una calavera y dos ruecas. Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Goya».

(M. G. Poco a poco se va adelantando, ya hace pinitos y con el tiempo sabrá tanto como su maestra.)

La media tinta es poco apreciable actualmente.

81. 61. VOLAVERUNT (186 × 128 mm.). Aguafuerte y agua tinta. *(Reprodúcese en el frontispicio de este libro.)*

Una bonita mujer surca los aires apoyada en tres brujas que la sirven de peana. La mujercita, que va graciosamente vestida de maja, lleva sus brazos en cruz y sostiene con sus manos los extremos de su mantilla; su cabeza la adornan alas de mariposa.

Una vez más reconocemos en esta figura a la Duquesa de Alba. Lo fino y gracioso de esta composición, tan original, tan ligera y tan goyesca, con elementos humanos y visionarios al mismo tiempo, nos indujeron a reproducirla al frente de este libro como una de las aguafuertes que mejor sintetizan la obra grabada de Goya. Hasta su título, «Volavérunt», voz latina hoy ya por completo castellanizada, tan vaga de expresión en sí, como adaptable a ideas precisas, parece que subraya la intención de este grabado singular.

Como ya dijimos en las observaciones generales a «Los Caprichos», poca importancia hemos de dar a las explicaciones que de éstos se hicieron, personalizando, en general torpemente, casi todas las láminas. Pero algunas hay que conviene tener en cuenta. Por ejemplo, al llegar a ésta, dice uno de aquellos comentarios: «La Duquesa de Alba. Tres toreros la levantan de cascos». Y si bien nos fijamos, esas tres brujas en que se apoya la figura llevan trajes poco adecuados a su profesión y unas chaquetillas con hombreras más propias de toreros que de brujas. La lámina no hace sino avalorar su interés con estas suposiciones, que implicarían rasgos celosos por parte de nuestro gran artista, llenos de gracia y picardía.

(M. G. El grupo de brujas que sirve de peana a la petimetra, mas que ne-

cesidad es adorno. Hay cabezas tan llenas de gas inflamable que no necesitan para volar ni globo ni brujas.)

Está bastante bien en la actualidad este cobre. Conserva las medias tintas, hasta las del fondo, que son — y siempre fueron — muy finas.

82. 62. Quien lo creyera (186 × 131 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Dos brujas, a las que quiere coger con sus garras un monstruo, luchan ferozmente en los aires.

(M. G. Ve aqui una pelotera cruel sobre cual es mas bruja de las dos; quien diria que la petiñosa y la crespa se repelaran asi? La amistad es hija de la virtud: los malvados pueden ser complices pero amigos no.)

Bastante bien conservada, hasta el punto de que en las primeras tiradas se ve menos que en las posteriores el monstruo, debido a que la media tinta, entonces en toda su pureza, lo fundía demasiado, mientras que después, atenuada la media tinta, la parte mordida de las líneas del monstruo le hacen más visible y el efecto resulta acertado. Se aprecian trabajos de bruñidor en el modelado de las figuras.

83. 63. Miren que grabes (183 × 122 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Representa esta composición, de gusto mediano, a dos figuras humanas, una con cabeza, pies y manos de ave de rapiña, la otra con orejas de asno, montadas en sendos fantásticos cuadrúpedos con cabezas de burro. A lo lejos los aclama una muchedumbre. Firmado en la parte inferior izquierda: «Goya».

(M. G. La estampa indica que estos son dos brujos de conveniencias y autoridad que han salido a hacer un poco de exercicio a caballo.)

La media tinta muy ligera ha casi desaparecido totalmente en la actualidad. Ocurre con la firma de esta lámina lo mismo que indiqué respecto al monstruo de la lámina anterior: que se va haciendo más visible a cada tirada, según se va perdiendo la media tinta.

84. 64. Buen viaje (187 × 128 mm.). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 32.)

Un brujo lleva volando a través de los aires en una noche obscura a varios brujos y brujas que claman y vociferan.

(M. G. ¿A dónde irá esta caterva infernal dando aullidos por el aire entre las tinieblas de la noche? Aun, si fuera de dia, ya era otra cosa, y a fuerza de escopetazos, caeria al suelo toda la gorullada; pero como es de noche, nadie les ve.)

Muy bien conservada y especialmente interesante de técnica. Es esta obra singularísima como trabajo de grabador. Parece que se ha procedido como en la *maniére noire* y en el grabado al humo, partiendo de fondo negro, y logrando las media tintas y los claros con trabajo de rascador, y sin embargo no es así, y nos encontramos tan sólo ante un grabado al aguafuerte tratado por

el mismo procedimiento que los demás de la serie. Si no fuera porque el grano de resina empleado es grueso, parecería este grabado un *mezzotinto* de aquellos que tanto hicieron los artistas ingleses.

Apréciase mucho trabajo de bruñidor, sabiamente empleado.

85. 65. ¿DÓNDE VA MAMA? (181 × 119 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Una mujer desnuda, inmensamente gorda, va llevada por tres brujas no sabemos dónde. Una lechuza en la parte baja y un gato con un quitasol en la parte alta. A lo lejos, en el fondo de un valle, se ve un poblado a orillas de un río. Firmado en la parte baja a la izquierda: «Goya».

(M. G. Mama esta hidropica y le han mandado pasear. Dios quiera que se alivie.)

La media tinta, muy débil en las primeras tiradas, ha desaparecido por completo.

86. 66. ALLA VA ESO (185 × 123 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

El Diablo cojuelo y una bruja, agarrados a una muleta, cruzan los aires acompañados de un gato que corona el grupo. Se ve un bonito paisaje en el fondo.

(M. G. Ahi va una bruja a caballo en el Diablo cojuelo. Este pobre Diablo de quien todos hacen burla no deja de ser util algunas veces.)

La media tinta, que nunca fué marcada, es muy poco visible actualmente, En esta y otras aguafuertes, y especialmente en la núm. 68, se aprecia un rayado de punta de notable flexibilidad con el que se consiguió una transparencia preciosa que, no diré recuerda, pero coincide con la maestría y fineza de muchas aguafuertes de Rembrandt.

87. 67. AGUARDA QUE TE UNTEN (187 × 131 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Composición de mal gusto y antipática, en la que un macho cabrío, cuya pata posterior izquierda es un pie humano, se apoya en un demonio que le sujeta por dicha pata y que unta una brocha, y en una bruja tuerta y repugnante.

(M. G. Le envian a un recado de importancia y quiere irse a medio untar. Entre los brujos los hay tambien troneras, precipitados, botarates, sin pizca de Juicio: todo el mundo es pais.)

Conservada medianamente.

88. 68. ¡LINDA MAESTRA! (183 × 123 mm.). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 33.)

Una bruja y una mujer cabalgando en una escoba surcan los aires por cima de un paisaje llano. Una lechuza vuela aún más alta que la pareja. Firmado «Goya» en la parte baja izquierda.

(M. G. La escoba es uno de los utensilios mas necesarios a las brujas, por-

que ademas de ser ellas grandes barrenderas, como consta por las historias, tal vez convierten la escoba en mula de paso y van con ella que el Diablo no las alcanzará.)

Como trabajo de punta, es por su finura una de las más salientes aguafuertes de la serie, como ya hemos observado al hablar de la núm. 66. Puede de ésta decirse lo mismo, siendo además la que nos ocupa completa por su disposición y su carácter. Parece increíble cómo tan solo con trabajo de punta y línea se han logrado efectos cual el del contraste marcado entre la piel fresca y tersa de la mujer joven y la arrugada de la bruja vieja.

89. 69. Sopla (175 × 116 mm). Aguafuerte y agua tinta.

Una bruja, valiéndose de las ventosidades de un niño, al que maneja a guisa de soplete, aviva el fuego de un hornillo, en el que hay unos huesos humanos. Varios brujos y brujas en el suelo y por los aires, trayendo chiquillos, completan la escena. Firmado en la parte inferior izquierda: «Goya».

(M. G. Gran pesca de chiquillos hubo sin duda la noche anterior; el banquete que se prepara sera suntuoso. Buen provecho.)

Apréciase en este aguafuerte, como en varias de las anteriores, que la media tinta es muy fina. Compárense por ejemplo con las medias tintas de las primeras láminas de «Los Caprichos» y se apreciará tan marcada diferencia. En ésta y en las análogas se sirvió tan sólo del agua tinta para dar un ligero tono al papel y que no haga la estampación blanca, dura y monótona; en cambio en las anteriores la media tinta es muy marcada y sacábase de ella gran partido. Me permito insistir en esta apreciación para que se observen lo diferentes que son de técnica los primeros y los últimos caprichos.

En esta lámina, como en tantas otras de sus semejantes, la media tinta fina ha desaparecido en gran parte en las últimas tiradas. Puede observarse que estas aguafuertes con trabajo de punta muy fino y acabado están muy bien como dibujo, a trozos, y mal en su conjunto; es decir, se ven cabezas, manos, fragmentos y a veces hasta figuras verdaderamente magistrales y fuertes, y al mismo tiempo no se guarda proporción y se encuentran defectos u olvido que saltan a la vista. En esta misma estampa, la bruja sentada en primer término es mucho menor que la que está en pie en segundo término.

90. 70 Devota profesion (185 × 126 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Sostenidos en los aires por un ave de rapiña, dos personajes, con túnicas, y orejas de asno, sostienen con unas tenazas un libro abierto en el que lee una aspirante a bruja montada a caballo sobre un brujo. En el fondo hay un lago, en el que se destacan las cabezas de dos hombres o brujos que nadan. Firmado en el terreno a la izquierda: «Goya».

(M. G. ¿Juras obedecer y respetar a tus maestros y superiores, barrer desvanes, hilar estopa, tocar sonajas, ahullar, chillar, volar, guisar, untar, chupar

cocer, soplar, freir cada y cuando se te mande? Juro. Pues hija, ya eres Bruja. Sea en ora buena.)

Muy en el tipo de la anterior y sus similares. Ha perdido bastante y tiene hoy otro carácter que el que ostentaba en las primeras ediciones, debido sin duda al desgaste de estampación.

91. 71. SI AMANECE, NOS VAMOS (173 × 127 mm.). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 34.)

Bajo un cielo estrellado, en una noche espléndida, brujos y brujas agrupados departen tranquilamente en una llanura. Alguno lleva unos niños atados a la cintura. Uno de ellos, el que parece llevar la voz cantante, indica a Oriente, donde empieza a percibirse un ligero resplandor, y como ya sabemos que a esta *gente* no se la ve más que de noche y a obscuras, exclama sin duda a sus compañeros: «Si amanece, nos vamos».

(M. G. Y aunque no hubierais venido no hicierais falta.)

Tiene más media tinta que las anteriores; resulta vigorosa y su combinación con trabajos de bruñidor es feliz. Las estrellas muy iguales de tamaño y de luz resultaban no obstante bien de efecto en las primeras tiradas; las posteriores no sé si por haberse perdido en parte el obscuro, o si por haber sido tocadas después, tal vez por ambas razones, están desentonadas y hacen perder el bello efecto que consiguió Goya.

92. 72. NO TE ESCAPARAS (193 × 136 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Una mujer graciosa y sonriente, huye coquetamente de cuatro monstruos alados que la acosan y la persiguen.

(M. G. Nunca se escapa la que se quiere dejar coger.)

Está medianamente conservada, desentonada. Está conseguida con una sola aguada. Algunos ligeros tonos de bruñidor en la falda de la mujercita.

93. 73. MEJOR ES HOLGAR (190 × 131 mm.). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 35.)

Un hombre de aspecto repugnante, sentado encima de un saco, sostiene con sus muñecas una madeja que una mujer, en pie frontera a él, devana en un ovillo. Una vieja, hila, detrás de la pareja.

(M. G. Si el que mas trabaja es el que menos goza, tiene razon: mejor es holgar.)

Es una obra admirable como carácter y como escena. Obsérvese lo real y lo acertado de este tipo demujer popular de expresión estupenda que contrasta con las figuras de damas más o menos averiadas, pero distinguidas, que el autor ha reproducido en varias lánimas de sus caprichos. Está realizada con una sola aguada.

94. 74. NO GRITES TONTA (188 × 129 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Una mujer caprichosamente vestida, se ve sorprendida por dos duendes que vienen por los aires, al parecer encantados de su encuentro.

(M. G. ¡Pobre Paquilla! que yendo a buscar al lacayo se encuentra con el duende; pero no hay que temer: se conoce que Martinico está de buen humor y no le hará mal.)

Una sola aguada. Ha perdido la media tinta y la brillantez del conjunto en las últimas tiradas.

95. 75. ¿No hay quien nos desate? (193 × 140 mm.). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 36.)

Atados por la cintura, de espaldas, a un árbol, un hombre y una mujer tratan en vano de desasirse. Una inmensa lechuza, con gafas, las alas extendidas, apoya una de sus garras en la cabeza de la mujer y la otra en el árbol. Este tema (el del matrimonio indisoluble sin duda) ha sido tratado por Goya en forma análoga, más de una vez.

(M. G. ¿Un hombre y una mujer atados con sogas, forcejeando por soltarse y gritando que los desaten a toda prisa? O yo me equivoco o son dos casados por fuerza.)

Es una de las más bellas de la serie: excelente de dibujo, preciosa la figura de la mujer, llena de gracilidad y expresión. Aunque algo deteriorada, conserva siempre sus cualidades salientes.

96. 76. ¿Está Vuestra merced?... pues como digo... ¡eh! ¡Cuidado! si no... (151 × 131 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Un personaje vestido de uniforme con su bastón de mando da órdenes a tres tullidos. Debe de tener esta composición una significación particular que desconocemos y su título ser un estribillo de algún personaje. Alguien piensa, sin decir los motivos que tiene para ello, que se trata de D. Tomás Morla, Capitán general de Andalucía.

(M. G. La escarapela y el baston le hacen creer a este majadero que es de superior naturalezà, y abusa del mando que se le confia para fastidiar a cuantos le conocen, soberbio, insolente y vano con los que le son inferiores, abatido y vil con los que pueden mas que él.)

Realizada con una sola aguada. Es característica de su autor como manera de rayar y desenfado de línea. Desde las primeras tiradas aparece un defecto en la plancha, en el ángulo superior derecho; parece una mancha, pero no es tal, y ha tratado de disimularse con un ligerísimo rayado.

97. 77. Unos a otros (193 × 123 milímetros.). Aguafuerte y agua tinta.

Dos viejos decrépitos montados en otros dos, pican a guisa de toro a un cesto con dos astas que lleva un hombre sobre su cabeza. Debe esto de ser una alusión, pues por lo demás la composición no puede tener interés.

(M. G. Asi vá el mundo. Unos á otros se burlan y se torean; el que ayer hacia de toro hoy hace de caballero en plaza. La fortuna dirige la fiesta y distribuye los papeles según la inconstancia de sus caprichos.)

Es obra poco feliz y nada simpática. Una sola aguada.

98. 78. DESPACHA QUE DESPIERTAN (189 × 137 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Volvemos a los duendes. Tres de estos personajes, con trajes monacales y capuchón puesto, se afanan, limpiando platos y soplando lumbre con un fuelle.

(M. G. Los duendecitos son la gente mas acendosa y servicial que puede hallarse: como la criada los tenga contentos, espuman la olla, cuecen la verdura, friegan, barren, y acallan al niño; mucho se ha disputado si son Diablos o no; desengañemonos, los diablos son los que se ocupan en hacer mal, o en estorbar que otros hagan bien, o en no hacer nada.)

Regularmente conservado, desentonado. Una sola aguada.

99. 79. NADIE NOS HA VISTO (187 × 137 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Cinco duendes con trajes monacales beben vasos de vino en una bodega, entre unas cubas.

(M. G. ¿Y que importa que los martinicos bajen a la bodega y echen cuatro tragos, si han trabajado toda la noche, y queda la espitera como un ascua de oro?)

Una sola aguada. Muy bien técnicamente como grabado: y el rayado resulta hoy muy grueso, tal vez demasiado, si bien puede ser debido en parte al uso de la estampación. Bastante bien conservada.

100. 80. YA ES HORA (194 × 136 mm.). Aguafuerte y agua tinta.

Cuatro duendes brutalmente expresivos se desperezan, bostezan y se disponen a partir.

(M. G. Luego que amanece huyen, cada cual por su lado, Brujas, Duendes, visiones y fantasmas. Buena cosa es que esta gente no se deje ver sino de noche y á obscuras. Nadie ha podido averiguar donde se encierran y ocultan durante el dia. El que lograse cojer una madrigrera de Duendes y la enseñase dentro de una jaula á las 10 de la mañana en la Puerta del Sol, no necesitaba de otro mayorazgo.)

Una sola aguada que se ha perdido en gran parte. El resto no mal conservado.

CAPRICHOS INÉDITOS.

Existen dos aguafuertes de Goya que indiscutiblemente corresponden a «Los Caprichos». No formaron parte de ninguna de las ediciones que se publicaron en tiempos del autor, ni en las posteriores. Tampoco se mencionan en el Manuscrito del pintor, explicativo de los asuntos. Carderera poseía en

tiempos las dos planchas. Por nadie se ha marcado el interés muy grande de estas dos composiciones, de una de ellas sobre todo, en que a mi juicio aparece Goya, y en situación bien singular e íntima por cierto. La rareza de estas aguafuertes (yo tan sólo sé del ejemplar que procedente de Carderera se guarda hoy en la Biblioteca Nacional) explica lo poco conocidas y comentadas que han sido. Lefort supone, y en su opinión abundo, que estas dos láminas fueron compuestas para la duquesa de Alba. Se refieren a incidentes relativos a las relaciones entre ella y el pintor, y éste sin duda, no juzgó prudente publicarlas por lo innecesario e inconveniente de iniciar a sus contemporáneos en ciertos detalles. A continuación las describo y las comento detenidamente, pues repito que las concedo un especialísimo interés.

Von Loga incluye naturalmente en «Los Caprichos» estos dos que quedaron inéditos y un tercero, un «Interior de prisión», del que también existe prüeba rarísima en la Biblioteca Nacional. No veo la razón de esto; aquella prueba, a mi juicio, no corresponde a esta serie, ni por asunto, ni por espíritu, ni aun siquiera por técnica. Yo hablo de ella más adelante y la agrupo con aquellas «Obras sueltas» de Goya que no componen ni colección ni serie.

101. 81. SUEÑO DE LA MENTIRA Y DE LA INCONSTANCIA (218 × 158 mm.). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 37.)

Esta composición ha sido descrita, cosa singular, sin los comentarios que parece sugerir el asunto, en esta forma: «Una joven medio desnuda, con dos caras. Un hombre tiene entre sus manos, oprimida contra su pecho, una de las de la joven. Una mujer, de doble cara también, tiene en la suya la otra mano de aquélla. Acostada boca abajo en el suelo, pero con la cabeza erguida y apoyada en los brazos, cuyos codos descansan en tierra, una bruja o demonio que mira con sarcasmo a una serpiente que fascina un caprichoso pajarillo (más parece a mi ver un galápago) y va a engullírselo. Detrás de todos, una mujer en pie con un dedo en los labios, parece que recomienda el silencio. A lo lejos una fortaleza.» Así es, poco más o menos, esta escena. Prescindamos de la bruja, de la vieja, del galápago, etc., cuya significación sería imposible o arbitraria de explicarnos hoy, y fijémonos en la parte importante de esta lámina, el grupo formado por la mujer reclinada y el hombre que la estrecha el brazo. Esta mujer con dos caras y alas de mariposa en la cabeza es, indiscutiblemente, la Duquesa de Alba, retratada una vez más, y casi en idéntica forma, como mujer ligera — no otra cosa pueden representar las alas de mariposa — en esta serie de «Los Caprichos». Es nuevo lo de las dos caras, es atrevido por parte del artista, pero es aún más atrevido y nuevo que el hombre que amorosamente la estrecha el brazo contra su pecho sea el propio artista, Goya, retratado fielmente con su fisonomía tan típica, con sus facciones tan marcadas y singulares que hacen imposible toda confusión. ¡Y qué expresión tan maravillosa ha dado a su propia imagen! ¡Con que amor tan grande abraza

a la mujer querida, ideal, colocada tan alta para un pobre pintor! En ese grupo se ve con luz clarísima lo que fueron aquellos amores de un hombre casi viejo y padecido, sordo y pobre, con una dama joven y bellísima, ligera, viva, despierta y caprichosa, que celebraba seguramente que el pintor famoso se hubiese prendado de ella, y que mantenía el fuego con franca protección y seguramente con algunas, no muchas, dádivas de amor que concedía haciéndolas valer, y de tiempo en tiempo. Es comprensible que Goya no publicara este aguafuerte en que se presentaba rendido al pie de esta mujer, con su cerebro maravilloso vencido por las alas de mariposa, y sin embargo ese amor, que como todos los amores escabrosos hubo de ser doloroso necesariamente, mantuvo tal vez el espíritu y la inspiración del pintor en aquella tensión, la más propicia para la creación artística, desigual e incorrecta algunas veces, maravillosa y genial otras, pero siempre fuerte e intensa como lo fué la de Goya, especialmente en estos años.

El dibujo original de esta lámina lleva el título que, naturalmente, le hemos dado: «Sueño de la mentira y de la inconstancia.»

La única prueba que conozco de ella, la que fué de Carderera, está en excelente estado, como prueba de artista.

102. 82. ....(220 × 150 mm.) Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 38.)

Escena difícil de explicar. Una vieja llora al lado de una joven, que, desesperada, se mesa los cabellos; otra mujer, más al fondo, levanta los ojos al cielo. Delante, en primer término, sentado en tierra y casi vuelto de espaldas, un hombre con casaca tiene entre sus piernas a un perrito que, con la boca abierta, come o lame. Pudiera ser que este hombre tratara de curar a este perro, cuya enfermedad fuera la causa de la desesperación de las tres mujeres.

Esta obra es seguramente compañera de la anterior. Parece, por las líneas del cuerpo y otros detalles, que la mujer joven sea siempre la Duquesa de Alba; el perrito también parece el tan famoso de aquella Duquesa que copiara Goya en su retrato.

No conozco de éste tampoco sino una prueba, de artista, procedente como la anterior de la colección Carderera.

Este aguafuerte es obra mal compuesta y sin interés artístico. Además la plancha ha debido de ser rascada y tiene trozos borrosos y perdidos. Carece de leyenda, y consiguientemente de título, para nosotros.

IV

LOS DESASTRES DE LA GUERRA

La serie importante de obras grabadas de Goya que cronológicamente sigue a la de «Los Caprichos», es la de «Los Desastres de la Guerra». Comenzada y realizada ésta, en parte, el año de 1810, median por tanto entre una y otra once años; los once años de vida más intensa del artista, brillantes los primeros, en que, como pintor de Cámara, gozó de las preeminencias de su cargo, terribles los últimos, en que, español, vió su patria invadida; aragonés, vió derrumbarse Zaragoza, y como hombre presenció los horrores de la invasión, la guerra y el hambre. En esta colección de aguafuertes, realizada cuando el grabador contaba sesenta y cuatro años, se aprecia en conjunto el mismo espíritu que inspiró las composiciones pictóricas que de asuntos análogos por esta época produjera y que ya hemos precisado al hablar en nuestro tomo anterior, GOYA. COMPOSICIONES Y FIGURAS. En unas y otras se encontrará, ante todo, una expresión de horror, del feroz instinto, que se manifiesta patente y desnudo en esas luchas de pueblos contra pueblos. Goya no vió la guerra a través del honor y de la gloria militar, del interés de la patria, ni del de la civilización; aspectos discutibles que cada uno interpreta después a su modo, seguro de su razón y de su derecho. Y así en sus obras ni trata de decir nada ni se muestra de este o de aquel partido. En «Los Desastres de la Guerra» no hay que buscar más que lo que el título ofrece, y a no ser por ciertos trajes populares, uniformes u otros detalles, podrían referirse estas composiciones a cual-

quier guerra, y desde luego pueden aplicarse a todas, pues tan sólo se pone de relieve el instinto del mal desatado y el desenfreno de las malas pasiones. En este sentido general y humano, ajeno a toda idea de raza, de país y de partido, estriba, a mi juicio, la fuerza de estos grabados de Goya, su espíritu, su grandeza y su trascendencia filosófica. Desconocida para el público esta serie hasta el año de 1863, fué entonces una sorpresa desde el punto de vista artístico; hoy es algo más: para nosotros los hombres de 1914 formados en años de paz y de progreso, de internacionalismo y de cultura, que no creíamos jamás, no podíamos creer, el espectáculo de sangre que la Providencia nos deparaba, «Los Desastres de la Guerra» de Goya han sido una revelación maravillosa. Antes veíamos esas estampas como el recuerdo de un mundo muerto y lejano, y nos evocaban tiempos pasados, tristes y crueles, que la cultura de nuestra época impediría que volvieran, pero nuestra época nos engañó miserablemente, y al contemplar hoy de nuevo las láminas de Goya, apreciamos que el artista creó en ellas, con atisbo de filósofo, páginas admirables de carácter humano, y desdichadamente de eterna actualidad.

No era posible alcanzar una preparación más completa que la de Goya para haber, en efecto, desarrollado esta serie de escenas de las cuales no vió seguramente todas, pero que acaecidas todas en su derredor y en su tiempo, las apreció, las sintió y las sufrió, única manera de expresarlas después con la intensidad precisa. Amante ya en estos años de un arte visionario como lo demostró en tantas ocasiones, pudo en ésta, ante los sucesos de la guerra, convertir la visión en realidad y crear estas escenas que parecen visiones cuando no son sino realidades. Nada de forzar y exaltar la fantasía para crear cosas quiméricas; la realidad se bastó para inspirar al artista visionario asuntos de su preferencia, más fuertes y fieros que los que produjo *el sueño de la razón*. De ahí que «Los Desastres de la Guerra» sea una obra de carácter más verdadero y realista que «Los Caprichos», por no citar otras del autor, más exaltadas todavía, cual «Los Disparates». Sólo por excepción encontramos en la serie que nos ocupa el símbolo, o más bien la alegoría en este caso, representada por animales, el buitre carnívoro, el caballo

y aquel otro monstruo mitad oso, mitad hipopótamo, que aparece en más de una ocasión en estas láminas. Por lo demás son siempre escenas de carácter real y pudiéramos decir que concretas; no es el campo de batalla, es el rincón donde se desarrolla un episodio, es la feroz concontienda de unos pocos, el ataque aislado; las mujeres atacan y se defienden lo mismo que los hombres; los niños lloran aterrados en pos de sus madres; los monjes huyen al ver saquear y arder sus conventos; el hambre y la peste se ceban en los miserables; el carro de la muerte va y viene sin cesar; las tropas fusilan a grandes y pequeños, hombres y mujeres; y todos, invasores e invadidos, destrozan, arrastran, maldicen, incendian, ahorcan y violan, e—inhumanos y crueles—matan y mueren. Esa y no otra es la visión real, agria, escueta y desnuda que Goya nos da en «Los Desastres de la Guerra».

Esta serie de grabados ha sido estimada por algunos como el trabajo gráfico más perfecto y razonado de Goya. Las escenas están, en general, concebidas con grandeza y energía, y el dibujo es en efecto magistral; en ninguna otra obra ha superado Goya el dibujo que luce en «Los Desastres», llega con él a la perfección hasta en los detalles, mostrando al mismo tiempo un absoluto conocimiento de la anatomía y de la perspectiva. Todo está, en algunas de estas láminas, dicho y acabado, y hay cabezas pequeñas en segundos términos que con rasgos casi imperceptibles se ha conseguido, no obstante, dotarlas de una expresión perfecta: apreciamos su espanto o su sonrisa, y vemos que blasfeman o que rezan, precisando siempre su expresión y su gesto. Y todo ello realizado en algunas—no en todas las composiciones—con una ligereza de punta notable, realzada con frecuentes trabajos de punta seca de delicadeza exquisita. El grabador se ve que domina su arte por completo, y que libre y seguro maneja el buril y el agua tinta con suma perfección. Los contornos no se delimitan jamás con dureza; a veces no tienen ni línea, son abiertos. Indiscutiblemente en esta obra, Goya coincide como grabador con Rembrandt, y uno y otro, saliéndose de las leyes y los cánones del grabado, se muestran independientes, magistrales y únicos. Pero su inspiración es totalmente distinta, y si el holandés mostró de modo perfecto expresiones y sentimientos elevados y ultraterre-

nos, Goya no se propuso nada de esto y sólo buscó, más a ras de tierra, dotar sus creaciones de vida, fuerza y movimiento, logrando su propósito a maravilla.

Pero a pesar de todas estas excelencias de «Los Desastres de la Guerra», paréceme un poco aventurado afirmar que sea la obra más completa de Goya en su aspecto de grabador. Podrá tal vez superar a sus otras obras grabadas, en general, y casi igualar a «Los Caprichos», a los que no llega, no obstante, en belleza y encanto. Demuestra, es cierto, más dominio de técnica que «Los Caprichos», estar el autor más en posesión de su arte, pero «Los Desastres», aparte lo desiguales que son y ciertos descuidos imperdonables que ostentan, adolecerán siempre de una cierta monotonía en los asuntos y en la manera de tratarlos; carecen además, en general, de tintas intermedias, no porque no haya medias tintas, sino porque son poco varias y están atenuadas, pasando a menudo del blanco a sombras obscuras hechas con rayado, y de éstas al negro sin matices y consiguientemente con pocas finezas de mancha. La línea, al determinar las sombras, es más decidida, pero más recta que en «Los Caprichos», y por consiguiente es más igual, menos expresiva y graciosa. El sombreado es asimismo más semejante, más monotono en esta serie de «Los Desastres».

Conviene no olvidar al estudiar la técnica de estas aguafuertes según las tiradas hechas en colección, desde la de 1863, y aun cuando sea en esta misma, la primera, que la conservación de los cobres en general, no es buena. Estas planchas demuestran, desde la primera tirada estar gastadas, al menos producen esa sensación, y como quiera que no era debido a exceso de tirada, puesto que antes de 1863 sólo se hicieron contadísimas láminas, hay que pensar que muchos de estos cobres sufrieron a causa de mala conservación, y que después para limpiarlos se frotaron con exceso quedando en el estado, no perfecto ni mucho menos, que hoy en su mayoría revelan.

Como ya hemos dicho, no se hizo edición de esta serie hasta 1863, en que la dió a conocer al público la Academia de San Fernando con el siguiente y ajustado título: «Los Desastres de la Guerra, colección de ochenta láminas inventadas y grabadas al aguafuerte por Don Francisco

Goya, publícala la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando. Madrid 1863.» Un breve prefacio acompaña a esta publicación cuya tirada fué de 500 ejemplares. La tirada fué hecha con esmero, especialmente en los primeros ejemplares que pueden reconocerse en el tono rojizo de la tinta. Las pruebas posteriores han sido entintadas en negro simplemente, aun cuando conservan algo del tono rojizo de las primeras pruebas. Algunas pruebas, hoy raras, y de las más escogidas, fueron tiradas sin leyendas (1).

Así, pues, mencionada la obra tal como llega a nosotros por la edición de la Academia de 1863 o algunas posteriores, hasta la última de 1906, todas semejantes, con leyendas, constando de 80 láminas y con el mismo título, debe citarse la existencia de un ejemplar único, de época del artista, y del mayor interés: el ejemplar que llamaremos de Ceán Bermúdez. Es una colección de pruebas tiradas bajo la dirección de Goya y que consta, no de 80, sino de 85 láminas. Los cobres 81 y 82 se extraviaron de la colección, no puedo precisar cuándo, pero antes de 1863, y de ahí que la Academia no pudiera publicarlos con los 80 que poseía. Son dos obras del mayor interés, la última precisamente es como la conclusión filosófica de la idea que el autor vino desarrollando en todas las obras de esta serie. Estas dos aguafuertes fueron dadas a conocer por vez primera por Lefort en 1877; hoy podemos nosotros, además, dar su reproducción en este libro *(Lámina 46. 1 y 2)*. En cuanto a las tres que faltan para completar las 85 del ejemplar Ceán Bermúdez, son las tres de «Prisioneros» que nosotros damos a conocer en «Obras sueltas». Expliquemos el cómo y por qué de esto. Goya se asesoraba de su amigo el sabio crítico Ceán Bermúdez; esto es cosa perfectamente conocida y sabida, y además explicable. En esta ocasión el pintor envió a su erudito

(1) Existen algunas, muy raras, pruebas aisladas, antiguas, de «Los Desastres de la Guerra»; unas anteriores al agua tinta y otras posteriores, pero todas antiguas, que se reconocen por su entintado generalmente negro, por su papel que es de hilo sin cola, que deja ver las líneas del verjurado y que lleva casi siempre la filigrana *Serra*. En cambio, el papel de la edición de 1863 es un papel marquilla muy blanco, no verjurado y que lleva la filigrana J. G. O., iniciales del nombre del fabricante José García Oseñalde, fábrica que aún subsiste en poder de sus descendientes (hoy Nicolás Oseñalde.) A más de las iniciales, el papel lleva una filigrana que representa una concha estilizada, marca de la casa.

amigo pruebas escogidas de las 82 láminas que nos ocupan, más tres sueltas de los «Prisioneros», con objeto de que Ceán Bermúdez separase y corrigiese, si lo tenía por conveniente, el orden y las leyendas que Goya había dispuesto y redactado con su puño y letra. El crítico reunió las 85 aguafuertes y compuso su ejemplar que probablemente había de ser tipo de una publicación que después no se hizo, con el siguiente título: «Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Bonaparte y otros caprichos enfáticos en 85 estampas inventadas, dibujadas y grabadas por el pintor original D. Francisco de Goya y Lucientes. En Madrid.»

Basta observar que en el título aparece la frase de... «y otros caprichos enfáticos» para comprender que Ceán Bermúdez no estimaba que las 85 láminas se refiriesen a las «Fatales consecuencias de la sangrienta guerra con Bonaparte...» Y así es en efecto. A mi juicio no hay referentes a la guerra, la invasión y sus consecuencias, sino las 65 primeras láminas y las dos inéditas que llevan los números 81 y 82, es decir, 67 composiciones; las restantes son como las llamó Ceán Bermúdez, caprichos enfáticos; y por cierto que recuerdan por su intención, el ataque que revelan a ciertos prejuicios, y su escepticismo, a «Los Caprichos» que Goya realizara años antes y que en esta época eran ya famosos y celebrados del gran público, que hasta él llegaron.

Obsérvese que, como ya decimos, estas 67 composiciones no todas son absolutamente de la guerra, entendiendo por tal, episodios de la lucha, sino que las dieciocho que figuran con los números del 48 al 65 son de una cálamidad peor aún que la guerra, y consecuencia fatal de ella, del hambre que sobrevino en aquel período debido al abandono de los campos, la escasez de cosechas y la interrupción de las comunicaciones, hambre cruel de espantosa intensidad. ¡El hambre en Madrid! ¡El año del hambre! Así llamaban nuestros abuelos a la calamidad terrible que asoló la capital de España desde Septiembre del año 1811 hasta Agosto del 1812, haciendo más de 20.000 víctimas.

He aquí cómo relata el insigne Mesonero Romanos en sus *Memorias de un Setentón* aquel momento, dotándolo de la fuerza expresiva de los recuerdos de infancia:

«El espectáculo, en verdad, que presentaba la población de Madrid, es de aquellos que no se olvidan jamás.—Hombres, mujeres y niños de todas condiciones, abandonando sus míseras viviendas, arrastrándose moribundos á la calle para implorar la caridad pública, para arrebatar siquiera no fuese más que un troncho de verdura, que en época anormal se arroja al basurero; un pedazo de galleta enmohecida, una patata, un caldo que algún mísero tendero pudiera ofrecerles para dilatar por algunos instantes su extenuación y su muerte; una limosna de dos cuartos para comprar uno de los famosos *bocadillos* de cebolla con harina de almortas que vendían los antiguos barquilleros, o algunas castañas o bellotas, de que solíamos privarnos con abnegación los muchachos que íbamos a la escuela; este espectáculo de desesperación y de angustia; la vista de infinitos seres humanos expirando en medio de las calles y en pleno día; los lamentos de las mujeres y de los niños al lado de los cadáveres de sus padres y hermanos tendidos en las aceras, y que eran recogidos dos veces al día por los carros de las parroquias; aquel gemir prolongado, universal y lastimero de la suprema agonía de tantos desdichados, inspiraba a los escasos transeuntes, hambrientos igualmente, un terror invencible, y daba a sus facciones el propio aspecto cadavérico.—La misma atmósfera, impregnada de gases mefíticos, parecía extender un manto fúnebre sobre toda la población, a cuyo recuerdo sólo siento helarse mi imaginación y embotarse la pluma en mi mano.—Bastaráme decir, como un simple recuerdo, que en el corto trayecto de unos trescientos pasos que mediaban entre mi casa y la escuela de primeras letras, conté un día hasta siete personas entre cadáveres y moribundos, y que me volví llorando a mi casa a arrojarme en los brazos de mi angustiada madre, que no me permitió en algunos meses volver a la escuela.»

Y nada puede encontrarse más íntimamente relacionado a la anterior descripción que las dieciocho aguafuertes que Goya dedicó a «El hambre en Madrid». Parecen como ilustraciones que han de acompañar al relato de Mesonero Romanos. Y es que uno y otro vieron y sufrieron aquellas escenas, que hoy a nosotros nos parecen fantásticas, como fantástica nos parecía una inmensa guerra entre los grandes países hasta hace cuatro años.

La fecha de estos grabados, naturalmente posterior a los primeros de la serie, fechados muchos en 1810, parece natural asignarla a 1812 o poco después. Es decir, que pertenecerán a una época media de la colección.

Sabiendo que Goya no terminó la serie de grabados que nos ocupa, comenzada en 1810 hasta 1820, pienso que es esta última fecha la que conviene atribuir a la composición del ejemplar de Ceán Bermúdez. En él se conservaron las leyendas de Goya escritas con lápiz, que son las mismas con que aparecieron las láminas en la edición de 1863. Son admirables y expresan con energía y concisión lo que las composi-

ciones representan, avalorándolas en su fuerza y en su intención, y marcando el amargo acento de aquellas escenas. En cuanto a la numeración de las láminas es la misma que grabó Goya, y el que haya dos, generalmente en los ángulos superior e inferior de la izquierda de las estampas, débese sin duda a que al principio se pensó seguir un orden distinto al posterior y definitivo. Nosotros admitimos naturalmente este, en que han sido publicadas por la Academia. Esta Corporación hizo en 1863 lo único que podía hacer; dar a conocer una tirada de los cobres que poseía, tirada que después ha venido repitiendo. Así las cosas, y conocida y popular como es ya la serie de «Los Desastres de la Guerra», ésta no debe alterarse. Puede únicamente, sí, completarse con las dos láminas que en un tiempo se desconocieron, la 81 y la 82. En cuanto a «Los Prisioneros», nada tienen que ver con la serie, tal como a nosotros llega, y deben por tanto considerarse entre «Obras sueltas».

El ejemplar de Ceán Bermúdez se ha citado como único y lo es en efecto, pues consta de las 85 láminas descritas y acompañadas de las leyendas de Goya. Pero no es único en cuanto a colección de las estampas que componen la obra «Los Desastres de la Guerra», compuesta de pruebas de época del artista. Existe otro ejemplar, completo, pues consta de las 82, no de las 80 láminas que componen las series posteriores, pruebas tiradas antes de la letra y ofrecidas por Goya mismo a un antepasado de su actual poseedor, el distinguido artista español D. Pedro Gil Moreno de Mora. Este valiosísimo ejemplar que no creo que haya sido nunca citado, se conserva con otro de «Los Caprichos» ofrecido igualmente por Goya. Muy interesante hubiese sido para mí examinar en esta ocasión los dos ejemplares, pero guardados en un lugar del extranjero, las circunstancias actuales han impedido a su poseedor ponerlos a mi disposición como amablemente había ofrecido. Aténgome, pues, a las referencias del Sr. Gil, cuya autoridad en materia de arte es probada y conocida.

En cuanto al ejemplar que hemos venido denominando de Ceán Bermúdez por las razones ya expuestas, es el que también se denomina de Carderera, por haber pertenecido después a este erudito coleccionista. Es aquel a que este su segundo poseedor se refiere cuando habla

de estos grabados. A la muerte de Carderera no siguió la suerte del resto de su colección, y por lo tanto no se encuentra hoy en la Biblioteca Nacional, como alguien ha afirmado. Pero su existencia perfectamente probada, es conocida del Sr. Vindel, hijo, quien me dice que la descripción que yo doy del famoso ejemplar, según descripciones anteriores, es del todo exacta.

Pruebas sueltas de «Los Desastres», pruebas naturalmente de artista se conocen pocas, pero las suficientes para poder hacer comparaciones entre los primeros estados y el estado actual de los cobres. Iremos indicando algo de esto al describir a continuación una a una, estas 82 láminas.

No sería razonado hacer clasificaciones entre estas estampas. Todas son análogas. Puede tan sólo observarse que, por su composición y disposición de las figuras, forman dos tipos; uno aquel en que domina el primer término con figuras en ese mismo y consiguientemente grandes, del que puede citarse, por ejemplo, el núm. 2. El otro tipo es aquel en que se busca más horizonte, en que las figuras, naturalmente más pequeñas, pasan más a segundo término, del que puede servir como ejemplo, entre tantos otros, el núm. 12. Este grupo de obras, más de conjunto que las anteriores, son en general, y a mi juicio, las más salientes de la serie. A nada se parecen y su originalidad y su fineza son realmente supremas.

103. 1. TRISTES PRESENTIMIENTOS DE LO QUE HA DE ACONTECER (148 mm. de alto × 189 mm. de ancho). Aguafuerte (*Lámina* 39. 1).

Un hombre mal cubierto con harapos, de rodillas y con los brazos en cruz, se presenta de frente, en actitud suplicante, pidiendo piedad al cielo. Está en una lóbrega caverna.

Fácilmente se comprende que esta figura, admirable de sentimiento, representa al pueblo español en los instantes que precedieron a la invasión francesa. Es como una introducción gráfica a las láminas que siguen.

Es obra rayada con maestría singular y muy decidida y valiente. Contrasta el rayado del fondo, fuerte y vigoroso, que produce obscuros profundos, con lo fino de otras líneas. Toques de punta seca en la figura.

Las pruebas de época del autor son de aguafuerte pura; en las posteriores publicadas por la Academia hay ligeras agua tintas.

104. 2. Con razón o sin ella (138 mm. de alto × 194 mm. de ancho). Aguafuerte y punta seca. (*Lámina* 39. 2.)

Dos hombres populares con lanza el uno, con navaja el otro, heridos, llenos de furia y coraje, acometen a unos soldados que se aperciben a disparar sobre ellos. En el fondo otros combatientes y varios muertos.

Es hermoso por la expresión que revelan esos tipos populares. Contrasta con la de los soldados, que obran como autómatas.

Las pruebas de época de Goya son de aguafuerte pura y el fondo completamente blanco. Las posteriores tienen ligera agua tinta. Trabajos de punta seca en dos de los soldados, con el solo objeto de rebajar los blancos.

105. 3. Lo mismo (145 mm. de alto × 197 mm. de ancho). Aguafuerte.

Representa, en efecto, esta estampa *lo mismo* que la anterior: la lucha de varios paisanos con soldados franceses. En primer término, un valiente, empuñando una enorme hacha, ha matado a un enemigo. Otros grupos detrás se apuñalan y se sablean rodando por el suelo.

Excelente de dibujo, sencilla como grabado y bien conservada; esta lámina carece de la expresión admirable de la anterior.

En las pruebas que hiciera Goya el fondo es blanco, y lleva el núm. 18 grabado en el ángulo inferior izquierdo; en el segundo estado se ve el núm. 3 en el superior del mismo lado, y el 43 anterior, borrado con algunas líneas; en el tercer estado subsiste el núm. 3 y tiene una ligera agua tinta.

106. 4. Las mujeres dan valor (135 mm. de alto × 186 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Lucha desesperada de dos mujeres de tipo popular con dos soldados enemigos.

A pesar de estar bien de espíritu y movimiento, es inferior esta lámina a las anteriores.

El cobre ha sido mordido varias veces y muestra trabajos de bruñidor para conseguir correcciones. En las pruebas de época de Goya se empleó el agua tinta, pero conservando algunos blancos. La media tinta del fondo es de grano muy gordo, y tal vez debido a esto se conserve actualmente.

107. 5. Y son fieras (133 mm. de alto × 181 mm. de ancho). Aguafuerte, agua tinta y punta seca.

Asunto análogo al anterior. Varias mujeres, una con un niño en brazos, atacan con picos, sables y puñales, y hasta con piedras, a los soldados invasores que se defienden como pueden.

Muy bien como drama, movimiento y expresión. Consérvase en la actualidad bastante bien la media tinta y el rayado de punta seca en los calzones del soldado, que cae herido, en primer término, a la derecha.

Existen dos estados de pruebas antiguas: el primero anterior al número y a los trabajos de punta seca; el segundo con el núm. 28 grabado en el ángulo inferior de la izquierda, ambos de aguafuerte y agua tinta. El tercer estado, el de la tirada de la Academia, muestra el núm. 5 en el ángulo superior izquierdo, habiendo casi desaparecido el 28.

108. 6. Bien te se está (120 mm. de alto × 189 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Composición confusa y poco afortunada. Un oficial francés herido, en tierra, es socorrido por varios compañeros. En el fondo, soldados que al parecer corren y atacan.

Supone Mélida que pudiera representar ésto, la muerte del general Dupré en Bailén. Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Goya».

Aspira a ser una página sentida; el efecto del rayado resulta pesado, contribuyendo a ello el mal estado de conservación, observándose calvas muy marcadas en los negros.

Las antiguas pruebas ofrecen dos estados; el primero con el núm. 26 en el ángulo inferior izquierdo; el segundo con el número del anterior, y el núm. 6 en el ángulo superior derecho. En ambos estados se aprecia el agua tinta, ligera, especialmente en la parte del suelo.

109. 7. Qué valor! (136 mm. de alto × 187 mm, de ancho). Aguafuerte, agua tinta y punta seca.

Una mujer en pie, sola, sobre un montón de cadáveres, hace fuego con un cañón, prendiendo su mecha.

Esta obra, muy repetida y famosa por su asunto, trata de recordar sin duda a la heroica figura de Agustina, la defensora de Zaragoza.

La figura, bonita de silueta y movimiento y realzada con ligeros toques de punta seca en la falda, es lo mejor de esta composición, cuyo conjunto lo descompone el enorme cañón, mal dibujado y sin perspectiva. Están bastante bien conservados la media tinta y los trabajos de punta seca.

Las antiguas pruebas de estado son de aguafuerte pura, y llevaban el núnúm. 41 en el ángulo inferior izquierdo. Las tiradas posteriores, a más del agua tinta, llevan el núm. 7 en el angulo superior izquierdo.

110. 8. Siempre sucede (146 mm. de alto × 195 mm. de ancho). Aguafuerte. (*Lámina* 40. 1.)

Varios dragones franceses, cargan o huyen con sus caballos, bajando una pendiente. Uno en primer término ha caído y se revuelve bajo su cabalgadura.

Es una composición original, ligera y firme. Las primeras pruebas son, como las últimas, aguafuertes puras, sin media tinta alguna, y aún no se ha-

bían en ellas marcado las líneas que encuadran la composición. Se encuentra hoy bien conservada como la mayoría de las aguafuertes puras,

111. 9. NO QUIEREN (139 mm. de alto × 191 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 40. 2).

Decididamente las mujeres españolas no quieren entregarse a los franceses. Al lado de una noria, que se ve al fondo, un soldado francés ha sorprendido a una buena moza y quiere forzarla; ella se defiende e hinca las uñas en el rostro del soldado, mientras una vieja, más al fondo, viene corriendo furiosa con un puñal para hundírselo al francés por la espalda.

Composición escabrosa y expresiva, de rayado muy franco y suelto. Se conserva muy bien.

Existen tres órdenes de pruebas de estado: el primero de aguafuerte pura, sin número; el segundo con el núm. 29 en el margen inferior izquierdo; el tercero con agua fuerte en el terreno y en el fondo. Hoy lleva en el ángulo superior izquierdo el núm. 9 y ha sido borrado con rayas el 29.

112. 10. TAMPOCO (124 mm. de alto × 191 mm. de ancho). Aguafuerte.

Tampoco estas españolas quieren nada con los franceses. Dos mujeres por tierra se defienden de dos soldados franceses que tratan de forzarlas.

Es un grabado fuerte y espontáneo, de rayado decidido, pero que resulta monotono y obscuro. Además, la composición es liosa, embarullada y las siluetas son desdichadas por todos conceptos. Se conserva bastante mal, con calvas muy marcadas en los negros.

Se citan pruebas de estado con el núm. 19 en el ángulo inferior izquierdo. Hoy éste está borroso y se aprecia, en cambio, el 10 del ángulo superior del mismo lado.

113. 11. NI POR ESAS (137 mm. de alto × 186 mm. de ancho). Aguafuerte.

Unos soldados franceses arrastran a unas mujeres a un lugar obscuro abovedado, para sin duda saciar allí sus brutales apetitos. Un niño ha caído al al suelo y llora en tanto que arrastran a su madre, la cual forcejea por desasirse de uno de los invasores. En el fondo se ve el campanario de una pequeña iglesia. Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Goya».

La composición está bien como movimiento y como drama. Su conservación no es buena; ha perdido mucho en los obscuros. Las antiguas pruebas son de tres estados. El primero antes de número; el segundo con el núm. 18 en el ángulo inferior izquierdo; el tercero con el 11 en el ángulo superior del mismo lado, y el 18 del anterior que, aunque borroso, subsiste.

114. 12. PARA ESO HABÉIS NACIDO (125 mm. de alto × 191 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 41. 1).

Entre un montón de cadáveres de paisanos, el único superviviente cae, atacado de un terrible vómito, entre sus compañeros. Firmado a la izquierda, en el terreno: «Goya».

Por su idea, tan subrayada con la leyenda, es esta composición una de las páginas más tristes y pesimistas que puedan imaginarse. Como grabado es una maravilla, por su delicadeza, lo fino y espiritual del rayado, y la disposición general de la composición.

Existen dos estados de las antiguas pruebas. El primero antes de número; el segundo con el núm. 24 en el ángulo inferior izquierdo. Al aparecer en serie se publicó con el núm. 12 en el ángulo superior izquierdo.

115. 13. AMARGA PRESENCIA (128 mm. de alto × 159 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Parece representar una escena de pillaje realizada por soldados franceses. Bajo unos arcos han maniatado a un hombre, el esposo probablemente de la mujer que en primer término, en el suelo, es solicitada por dos soldados. Algunas figuras más en el fondo. Firmada en la parte baja izquierda: «Goya».

No es de las mejores de la serie por ningún concepto.

Las antiguas pruebas presentan dos estados. El primero ante número; el segundo con el núm. 20 (?) en el ángulo inferior izquierdo. En la publicación de la serie apareció con el núm. 13 en el ángulo superior del mismo lado.

116. 14. ¡DURO ES EL PASO! (126 mm. de alto × 156 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Tres verdugos suben por una escalerilla de madera a un reo, conduciéndole a la horca. Un fraile dirige palabras piadosas al reo, al pie de uno de los mástiles del mortífero aparato. Vense en segundo término los cuerpos de dos ahorcados movidos por terrible impulso; más al fondo, grupos de gentes.

No se comprende bien a qué pueda referirse esta escena en que no aparecen soldados franceses por ninguna parte. Supone Mélida, si puede ser la matanza de franceses dirigida en Valencia por el canónigo Calvo.

La emoción de la escena está bien conseguida.

Parece haber sido el cobre atacado dos veces seguidas por el ácido; su conservación es mediana.

Las antiguas pruebas presentan dos estados; el primero antes de número; el segundo con el núm. 23 en el ángulo inferior izquierdo; hoy casi borrado este número, sólo se ve el 14 en el ángulo superior del mismo lado.

117. 15. Y NO HAY REMEDIO (127 mm. de alto × 155 mm. de ancho). Aguafuerte, agua tinta y punta seca. (*Lámina* 41. 2).

Sobria de composición y emocionante en extremo, puede citarse como una de las mejores estampas de la serie. En el centro, un hombre atado de espal-

das a un poste, con los ojos vendados, espera el momento de su fusilamiento; no aparecen por la izquierda sino los extremos de los fusiles (disposición muy original que Goya ha empleado varias veces y que es de efecto trágico sorprendente) apuntando al desgraciado. Una figura en el suelo yace con la cabeza destrozada. En términos sucesivos se ven otros condenados atados a varios postes, y soldados franceses fusilándolos a mansalva. Las actitudes y las expresiones están a la altura de este grabado magistral.

Bastante bien conservado. Toques felices de punta seca en las ropas y en los uniformes.

Las antiguas pruebas carecen de número, a diferencia de las posteriores que ostentan el 15 en el ángulo superior izquierdo, pero presentan ya los retoques de punta seca.

118. 16. Se aprovechan (132 mm. de alto × 196 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Tendidos en el suelo vense cuatro cadáveres de paisanos españoles a los que despojan soldados franceses. En el fondo un grande árbol y otros grupos en que parece repetirse la escena del de primer término. Firmado en el terreno a la izquierda: «Goya».

Aun cuando la composición, con más o menos variantes, se repite bastante en esta serie, y en esta ocasión, por estar dispersa, no es de las más afortunadas, la lámina es saliente por su delicadeza de dibujo. Parece haber sido mordida dos veces la plancha y tiene agua tinta.

Las antiguas pruebas conocidas son anteriores al número y carecen de agua tinta; el fondo y los claros son el blanco del papel. Sin embargo, habrán existido pruebas con número, y no el 16 de la edición de la Academia que hoy ostenta, por cuanto que se aprecia, aunque muy borroso, un 4 en el ángulo inferior izquierdo. Por la situación de la cifra parece que se trata de un cuarenta y tantos.

119. 17. No se convienen (128 mm. de alto × 194 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

He aquí dos jefes franceses a caballo que discuten y no se convienen sin duda acerca de las órdenes que han de darse relativas al combate que se ve empeñado en segundo término, entre españoles y franceses. Firmado en la parte inferior: «Goya».

Medianamente conservado; se aprecian algunas calvas en el caballo muy obscuro de primer término.

El primer estado de las antiguas pruebas es anterior a todo número; el segundo con el núm. 17 en el ángulo inferior izquierdo; ambos sin ayuda de agua tinta, que lo mismo que el núm. 17 en el ángulo superior izquierdo, aparece en las tiradas en serie.

120. 18. ENTERRAR Y CALLAR (132 mm. de alto × 197 mm. de ancho). Aguafuerte, agua tinta y punta seca.

Multitud de cadáveres, desnudos y con horrible expresión, aparecen dispersos en el cabezo de un terreno yermo. Un hombre y una mujer lloran contemplando la horrible escena y comprenden que lo único prudente es llorar, enterrar y callar. En la parte inferior izquierda, firmado: «Goya».

Muy fino de ejecución: parece haber sido atacado varias veces con el aguafuerte, realzando después las finezas con toques de punta seca en los desnudos de los cadáveres, y agua tinta en el terreno y en el fondo.

Ha perdido bastante de conservación.

El primer estado de las pruebas antiguas es antes de número; el segundo con el núm. 18 (?) en el margen inferior izquierdo; uno y otro, después de los trabajos de punta seca.

121. 19. YA NO HAY TIEMPO (130 mm. de alto × 198 mm. de ancho). Aguafuerte agua tinta y punta seca.

Al pie de unas ruinas unos mamelucos tratan de forzar a unas mujeres, matando previamente a un hombre joven que las acompañaba. Pero los españoles deben de aproximarse, pues un oficial francés llega y dice sin duda... «Ya no hay tiempo». Firmada en el terreno a la izquierda: «Goya».

Es de las más bellas de la serie, por su fineza de raya y por la expresión admirable de aquellas mujeres que piden piedad a la soldadesca invasora. Muy bien conservada. Nótanse los retoques de punta seca en la cara de la figura echada en tierra.

Las antiguas pruebas muestran dos estados; el primero antes de número; el segundo con el número 21 en el margen inferior izquierdo; uno y otro posteriores a los retoques de punta seca.

122. 20. CURARLOS, Y A OTRA (121 mm. de alto × 193 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Grupo de guerrilleros españoles, varios de ellos heridos. Uno, en primer término, con admirable expresión de dolor, ha perdido su brazo derecho; le auxilian varios compañeros. Todos confían en curar para volver a la lucha, como indica la leyenda. En el fondo varios cadáveres y árboles tronchados: la refriega en aquel paraje debió de ser terrible. Fechado y firmado a la izquierda en el terreno: «Goya 1810».

Bastante mal conservado, con calvas en los obscuros.

Las antiguas pruebas son antes de número; no tienen limpio aún el margen del cobre.

123. 21. SERÁ LO MISMO (126 mm. de alto × 193 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

No se comprende bien ni la composición ni su relación con la leyenda. Cuatro cadáveres; dos hombres conducen a uno de ellos no sabemos dónde. Una mujer llora desesperada en el fondo. Firmado en la parte inferior izquierda: «Goya».

Está bien como mancha general y movimiento; su conservación también es buena.

Las antiguas pruebas son de aguafuertes puras y muestran dos estados; uno antes de número y el segundo con el núm. 25 en el ángulo inferior de la izquierda, en el margen.

124. 22. TANTO Y MÁS (124 mm. de alto × 200 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

El tan repetido asunto de un montón de cadáveres. Aquí se ven cinco, no despojados como en otras de estas láminas. Armas, sombreros, etc., al lado de estos españoles muertos. En el fondo una gran construcción con aspecto de fortaleza. Firmado y fechado a la izquierda: «Goya 1810».

En las antiguas pruebas el fondo es completamente blanco, sin agua tinta. Las que se citan no tienen número, pero algunas había con él, pues en la tirada en serie parece que en el ángulo inferior izquierdo quedan restos de un número borroso e indescifrable.

125. 23. LO MISMO EN OTRAS PARTES (122 mm. de alto × 198 mm. de ancho) Aguafuerte, agua tinta y punta seca.

Una vez más el repetido asunto de los cadáveres abandonados. Aquí no es en campo abierto como en la lámina anterior; parece que han muerto defendiendo algún recinto o fortaleza, a juzgar por el arco de fábrica que se ve a la derecha. Firmado en dos distintos sitios de la parte inferior, en claro y en obscuro, respectivamente: «Goya».

La colocación de los cadáveres y el arreglo de esta desoladora escena son muy acertados. Está bastante detallado y rayado con fineza a trozos. Las dos firmas parece que demuestran que una vez terminado y firmado, varió la mancha, y como quedase obscurecido el nombre por el rayado con que casi cubrió la firma en la corrección, repitió después esta más a la derecha sobre fondo claro y donde no había sino una ligera agua tinta. Se aprecian ligeros toques de punta seca en las figuras de segundo término. Se conserva la plancha bastante gastada.

De las pruebas antiguas hay de dos estados: el primero antes del número, el segundo con el núm. 14 en el margen inferior izquierdo. En uno y otro se aprecian ligeros rastros de trabajo de punta seca.

126. 24. AÚN PODRÁN SERVIR (131 mm. de alto × 210 de ancho). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 42-1).

Varios paisanos conducen en camillas o simplemente en brazos a unos heridos, en general militares, en la idea tan terrible y aun cruel de que aún podrán servir. En el fondo vese una fortaleza. Firmado a la izquierda: «Goya».

Hermosa composición, muy bien de idea, de movimiento y, sobre todo, de mancha. Bien conservada, a pesar del rayado tan unido y grueso de los primeros términos.

Las pruebas antiguas ofrecen dos estados: el primero ante número, y el segundo con el núm. 12 en el margen inferior izquierdo.

127. 25. TAMBIÉN ÉSTOS (116 mm. de alto × 195 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

La idea de esta composición completa el pensamiento de que *también estos* heridos, una vez curados, podrán de nuevo ir frente al enemigo y *aún podrán servir*. Aquí se representa un hospital de sangre improvisado, donde de prisa y como se puede se cura a varios heridos. Firmado a la izquierda: «Goya».

Aprécianse delicadezas de grabado extraordinarias, especialmente en los objetos de primer término. Se conserva bastante bien.

De las antiguas pruebas se conocen dos estados; el primero ante número, y el segundo con el núm. 13 grabado en la parte inferior izquierda.

128. 26. NO SE PUEDE MIRAR (121 mm. de alto × 186 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 42 - 2).

Un grupo de hombres, mujeres y niños es fusilado por un pelotón, del que tan sólo se ven las bocas de los fusiles y las bayonetas, que asoman por la derecha del grabado. Firmado en el ángulo inferior izquierdo, «Goya».

Composición análoga a la núm. 15, admirable por su acción y movimiento, por la expresión de la tragedia allí representada y por el sentimiento que revela. En efecto, aquella escena tan horrible *no se puede mirar*. Es una de las mejores de la serie. Bien conservada.

Las antiguas pruebas tienen mezcla de aguafuerte y agua tinta en el cielo y en las ropas de algunos personajes; están marcadas con el núm. 27 en el ángulo inferior izquierdo.

129. 27. CARIDAD (131 mm. de alto × 193 mm de ancho). Aguafuerte, agua tinta y punta seca.

Cuatro hombres de tipo popular arrojan a una sima varios cadáveres desnudos. Firmado y fechado en el ángulo inferior de la izquiedra: «Goya, 1810».

No se comprende bien esta composición. ¿Es que estos cuatro hombres están enterrando caritativamente a los muertos, o son cuatro forajidos que los ocultan después de haberlos despojado? Por sus actitudes me parece esto

último. Aprécianse trabajos de punta seca, especialmente en los cadáveres desnudos.

Se conocen tres estados de las antiguas pruebas; el primero ante número y antes asimismo de algunos trabajos de punta seca, especialmente aquellos del cadáver que precipitan en la sima, en primer término. El segundo ante número, pero ya ostentando los trabajos de punta seca en su totalidad. El tercero con el núm. 11 en el ángulo inferior izquierdo.

130. 28. POPULACHO (148 mm. de alto × 197 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

El populacho desenfrenado arrastra el cadáver de un hombre atado por los pies, macerándolo y golpeándolo brutalmente. En el fondo varias gentes que miran, compasivos unos y aterrados otros, la cruel escena.

Supone Enrique Mélida que pueda referirse a la muerte del Marqués de Perales, que fué arrastrado por el pueblo de Madrid.

Se aprecia una ligera agua tinta. No es de las mejores y además está muy mal conservada. El cobre en la parte inferior está lleno de picaduras, probablemente producidas por cardenillo.

Las pruebas del tiempo de Goya son de aguafuerte pura; ya demuestran que el cobre no estaba en buen estado, debido a su mala calidad o preparación. Estas pruebas, como las actuales, no tiene más número que el 28 en el ángulo superior de la izquierda.

131. 29. LO MERECÍA (150 mm. de alto × 205 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Asunto análogo al anterior. Unos hombres arrastran otro cadáver, igualmente atado por los pies.

Dice Mélida que podría inferirse por la presencia de un soldado que coopera al crimen, que fuera la víctima el general Filangieri.

El grabado está bien de expresión y carácter de los tipos, pero se conserva muy mal. Está gastado el cobre y además, desde el primer momento, el fondo, en el cielo especialmente, muestra unas rayas de punta seca que, inexplicables y ajenas al dibujo, lo afean. Supone Lefort, que esto se debe a no haberse terminado el grabado.

Las pruebas antiguas son tan sólo de aguafuerte pura.

132. 30. ESTRAGOS DE LA GUERRA (128 mm. de alto × 156 mm. de ancho). Aguafuerte, agua tinta y punta seca.

Sin duda, debido al bombardeo, una casa se viene abajo, arrastrando vigas, muebles y varios personajes que caen en montón entre los escombros.

Es una composición muy atrevida, que a fuerza de querer ser terrible resulta un poco demasiado ingenua e infantil. El agua tinta es ligera. Está

muy retocada con punta seca, cuyo trabajo se aprecia muy bien, por ejemplo, en los brazos y piernas desnudos de las mujeres. Mal conservada. Firmada en el ángulo inferior izquierdo: «Goya».

Las pruebas antiguas son de aguafuerte pura y anteriores a número. Sin embargo, debió haberlas con número, pues hoy aparece ilegible su rastro en el margen inferior izquierdo. En el superior del mismo lado ostenta el 30 de la serie de la Academia.

133. 31. ¡Fuerte cosa es! (137 mm. de alto × 190 mm. de ancho). Aguafuerte, agua tinta y punta seca.

En el centro un soldado envaina su espadón, sin duda después de haber hecho alguna atrocidad. A la derecha se ven, suspendidos de las ramas de un árbol, unos ahorcados. A la izquierda soldados que abrazan a unas mujeres.

Es esta una composición fea y de mal gusto, que no produce el deseado efecto de terror; resulta caricaturesca. Es obra trabajada, apreciándose en ella varios mordidos y trabajos de punta seca en el grupo del fondo.

Las antiguas pruebas presentan dos estados; el primero ante número, y el segundo con el núm. 32 en el margen inferior izquierdo; ambos anteriores al agua tinta y a los trabajos de punta seca.

134. 32. ¿Por qué? (136 mm. de alto × 190 mm. de ancho). Aguafuerte, agua tinta y punta seca.

Tres soldados franceses ahorcan a un desgraciado, al que han atado a un árbol y del que tiran y le empujan hasta conseguir el estrangulamiento por el nudo corredizo.

La expresión del ahorcado es admirable; el resto es mucho más flojo. Es obra trabajada y corregida.

Las antiguas pruebas, anteriores a los ligeros trabajos de punta seca, llevan el núm. 49 en el margen inferior izquierdo.

135. 33. ¿Qué hai que hacer más? (139 mm. de alto × 186 mm. de ancho). Aguafuerte, agua tinta y punta seca.

Un desgraciado que ha caído en manos de cuatro soldados franceses, desnudo, indefenso y con la cabeza en tierra es horriblemente mutilado con el sable de uno de los soldados.

Es obra semejante a la anterior, de no especial interés, pero realzada con trabajos acertadísimos de punta seca que modelan el torso de la víctima.

Las antiguas pruebas que ya ostentan los trabajos de punta seca, tienen un número ilegible y borroso en el margen inferior izquierdo.

136. 34. Por una navaja (137 mm. de alto × 186 mm. de ancho). Aguafuerte y ligeros toques de punta seca.

El cadáver de un agarrotado en su fatal banquillo y sujeto con ligaduras, muestra su expresión horrible y saca la lengua con gesto macabro. De su cuello, y sobre su pecho, pende la navaja causa del suplicio, En el fondo se ve una muchedumbre que contempla al ajusticiado.

Es una de esas escenas que varias veces ha repetido Goya y que han sido uno de los temas preferidos por sus imitadores. Está muy bien de expresión y gesto, y la disposición también es original y sencilla. Bastante bien conservada.

Se conocen dos estados de las antiguas pruebas: uno antes de número y otro con el 34 en el ángulo superior izquierdo. Este número es el que conserva en el orden de la serie de la Academia.

137. 35. NO SE PUEDE SABER POR QUÉ (126 mm. de alto × 178 mm. de ancho). Aguafuerte, agua tinta y punta seca.

Los cadáveres de ocho agarrotados ocupan un tablado. Aun cuando Goya nos dice que *no se puede saber por qué*, debe de ser por algo semejante al agarrotado de la lámina anterior, pues del pecho de la mayoría de estos desgraciados penden armas de diversas clases.

Es muy hermosa composición, llena de horror e impresionante. Bastante bien conservada.

Las antiguas pruebas de estado, que carecen de número, tienen ya el agua tinta y los trabajos de punta seca; pero la parte izquierda del tablado, las luces y, en general, el fondo no tienen aún la media tinta que se aprecia en las pruebas de la tirada completa de la serie. Hemos de añadir que aun cuando se desconozcan pruebas con número, debió de haberlas numeradas, pues aún se conservan rasgos borrosos e ilegibles de cifras en el margen inferior izquierdo.

138. 36. TAMPOCO (140 mm. de alto × 190 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Un ahorcado, en primer término, y otros dos más al fondo, cuelgan de los troncos de unos árboles. Un soldado francés, cómodamente repantigado, los contempla.

La figura del francés, un poco grotesca, descompone el conjunto de esta lámina tan trágica y sentida. Tiene preciosos detalles, como la mano rígida del ahorcado de primer término. Bien conservada.

Las antiguas pruebas muestran dos estados: el primero con el núm. 39 en el margen inferior izquierdo; el segundo con el anterior número borroso y el 36 en el margen superior del mismo lado.

139. 37. ESTO ES PEOR (139 mm. de alto × 184 mm. de ancho). Aguafuerte, agua tinta y punta seca. (*Lámina* 43 - 1).

Horrible escena en que el mutilado y desnudo cadáver de un hombre se presenta atravesado en una rama vertical de un árbol, aguzada sin duda a propósito para fin tan cruel. En el fondo luchan franceses y españoles y se arrastra un cadáver.

La composición de esta obra y la expresión de tremendo dolor que refleja la figura de primer término son admirables. Consérvase el cobre muy bien, sin haber perdido las preciosas finezas que mostraba desde la primera tirada. Preciosos trabajos de punta seca en el cabello y el desnudo de la víctima.

Las antiguas pruebas llevaban el núm. 32 en el margen inferior de la izquierda.

140. 38. ¡BÁRBAROS! (136 mm. de alto × 189 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Atado de frente a un árbol grueso, un hombre (tal vez un monje) presenta sus espaldas a dos soldados que lo fusilan a quemarropa. En el fondo tres soldados más presencian la escena.

Este aguafuerte, de composición poco acertada, es además gorda en su ejecución. Tiene, no obstante, detalles felices, como el del fusilado, que, aunque de espaldas y atado, parece que se aprecian sus esfuerzos y su desesperación. Es obra corregida varias veces. Ha sufrido bastante en su conservación.

Las antiguas pruebas pertenecen a dos estados: el primero de aguafuerte pura y ante número, el segundo con agua tinta y el núm. 38 en el ángulo superior izquierdo. Dícese que este cobre ha sido reducido en su recuadro en cuatro o cinco milímetros en las nuevas tiradas.

141. 39. ¡GRANDE HAZAÑA! ¡CON MUERTOS! (137 mm. de alto × 187 mm. de ancho). Aguafuerte, agua tinta y punta seca.

Tres cadáveres desnudos, atados a unos árboles. Uno de ellos, horriblemente mutilado, con la cabeza y los brazos separados del tronco. Firmado en la parte inferior izquierda: «Goya».

Como composición, aunque muy acertada, es inferior a la núm. 37, con la que guarda una marcada relación. Como técnica, pueden observarse los trabajos de punta seca que contribuyen a modelar trozos de los desnudos.

En las antiguas pruebas se aprecian ya los citados trabajos de punta seca.

142. 40. ALGÚN PARTIDO SACA (138 mm. de alto × 188 mm. de ancho). Aguafuerte, agua tinta y ligeros toques de punta seca.

Un hombre acomete furiosamente con un cuchillo a un animal monstruoso.

No es la única vez que este animal con cabeza que recuerda a la del hipopótamo aparece en la serie de «Los Desastres». ¿Qué quiere representar este animal, qué simboliza? Parece que el mal de la guerra, la guerra misma,

a juzgar por su representación, más clara que en esta lámina, en la núm. 81. Pero ¿quién es entonces el que le ataca aquí y *saca algún* partido de ello? Difícil es esto de precisar. Enrique Mélida supone que podría ser algún afrancesado. No me convence del todo la suposición, y mucho menos la de Lefort, que dice que habiéndose prohibido durante la invasión el uso de armas hasta el punto que llevar una navaja podía conducir al patíbulo, como lo demuestran las láminas 34 y 35 de esta serie, Goya ha querido probar irónicamente que una navaja, a pesar de todas las prohibiciones, podía servir para algo, y lo demuestra en esta lámina. A mi juicio, esta composición debe de tener una explicación concreta referente a alguien de la época, una actualidad de entonces que no ha trascendido y que nosotros desconocemos hoy. Puede observarse, cosa extraña, que la figura del que ataca, que parece masculina, lleva faldas.

La obra está muy bien de movimiento y como expresión de fuerza. Medianamente conservada. Los ligeros toques de punta seca se adivinan, más que se ven, en la cintura del enigmático personaje.

Las antiguas pruebas conocidas son de aguafuerte pura y llevan ya marcado en el margen superior izquierdo el núm. 40.

143. 41. Escapan entre las llamas (133 mm. de alto × 198 mm. de ancho). Aguafuerte, agua tinta y punta seca.

Un grupo numeroso de gente huye aterrado de un pavoroso incendio que se ve en el fondo.

No sé si esta escena querrá representar el incendio y saqueo de Torquemada por el ejército de Lasalle en su marcha hacia Valladolid; sólo sí puede afirmarse lo bien expresado del espanto de este grupo, en que unos y otros, aterrados huyen, se auxilian, corren, caen y despavoridos se alejan de la catástrofe.

Es obra bastante trabajada, en la que dominan los obscuros, para realzar la luminosidad de las llamas del fondo. Bastante bien conservada.

Las antiguas pruebas pertenecen a dos estados distintos, ambos de aguafuerte pura: el primero ante número, y el segundo con el núm. 10 grabado en el margen inferior izquierdo.

144. 42. Todo va revuelto (153 mm. de alto × 201 mm. de ancho). Aguafuerte.

Un buen número de frailes, en su mayoría con hábitos de capuchinos y dominicos, arrojados de sus conventos, huyen dispersos en distintas direcciones, rezando unos, corajudos otros, lamentándose todos.

Es un aguafuerte tan sólo de rayado, acertada de línea y de movimiento, que se conserva bien en general, aunque un poco débil.

Las antiguas pruebas, anteriores al recuadro, y de fondo completamente blanco, tienen ya grabado el núm. 42 en el margen superior de la izquierda.

145. 43. TAMBIÉN ESTO (137 mm. de alto × 194 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

El mismo asunto que la lámina anterior: los frailes huyen precipitadamente, pues el enemigo debe de estar cerca; éstos son franciscanos; algunos se remangan los hábitos para mejor correr. Está bien expresada la idea; el cobre se conserva en buen estado.

Las antiguas pruebas de aguafuerte pura, y en las que aún no hay recuadro, llevan el núm. 40 en el margen inferior de la izquierda. El agua tinta, muy ligera, que baña el fondo y el núm. 43 en el margen superior de la izquierda, distinguen las pruebas de las tiradas en serie, de las antiguas.

146. 44. YO LO VI (124 mm. de alto × 195 mm. de ancho). Aguafuerte, agua tinta y punta seca.

El ejército invasor se aproxima sin duda a un poblado que se divisa en lontananza a la derecha. Los habitantes huyen despavoridos llevando lo que pueden, caballos, burros, sacos o sin llevar nada, pero huyendo del enemigo. En primer término, una madre con dos hijitos, uno en brazos y otro que aterrado llora y tropieza. Un labriego ricacho y el cura, con un saco de dinero, forman a la vanguardia de los habitantes del lugar. Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Goya».

Yo lo vi. He ahí el secreto de estas composiciones. El grabador ha visto las escenas, las ha sentido, y después, artista maravilloso, ha sabido dotar a sus creaciones de la emoción intensa que él sufrió. La imaginación más rica, en efecto, no podría inventar gestos, actitudes, detalles que aparecen a cada momento en la colección de «Los Desastres de la Guerra».

Este grabado, lleno de vida y de gracia en medio de la desastrosa escena representada, está muy trabajado. El cobre ha sido atacado varias veces por el ácido; se aprecia una ligera agua tinta en el fondo y toques de punta seca de la mayor finura y felicísimos en los grupos de segundo término. No está mal conservado; ligeramente gastado tan sólo.

Las antiguas pruebas presentan dos estados; el primero ante número, el segundo con el núm. 15 grabado en el margen inferior izquierdo, ambos ya con los trabajos de punta seca.

147. 45. Y ESTO TAMBIÉN (133 mm. de alto × 195 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

También vió el autor este otro éxodo precipitado. Tres figuras en primer término, precedidas de un cerdo, y cargadas con todo lo que pueden, y otras muchas al fondo, huyen y abandonan sus viviendas a la proximidad del invasor. Firmado en la parte inferior, a la izquierda: «Goya».

Muy inferior como arreglo, grabado y emoción a la estampa anterior. Algo gastada en su conservación.

Se aprecian tres estados en las antiguas pruebas. El primero de aguafuerte pura y ante número. El segundo, ante número también, con agua tinta en el terreno y en partes de los paños de primer término. El tercero con el núm. 45 grabado en el margen superior a la izquierda.

148. 46. Esto es malo (139 mm. de alto × 187 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Tres soldados franceses matan a dos frailes. Se representa el momento en que uno de los soldados, que ya ha dado muerte a uno de los frailes, atraviesa al otro de parte a parte con su espada.

Es obra de poco interés, que nunca alcanzó estado excelente y que se encuentra hoy mal conservada. Dice de ella muy oportunamente Enrique Mélida: «El rótulo de la estampa pudiera aplicarse, no sólo al asunto de la misma, sino a su ejecución; porque, efectivamente, es malo, y hasta muy malo el grabado, y nada tendría de extraño, en la despreocupación de Goya, que, convencido de ello, refiriese a su trabajo el antedicho juicio.»

Las antiguas pruebas presentan tres estados. El primero ante número. El segundo con el núm. 53 en el margen inferior de la izquierda. El tercero con el número del segundo y a más el núm. 46 en el margen superior del mismo lado. Los tres estados son tan sólo de aguafuerte pura.

149. 47. Así sucedió (138 mm. de alto × 188 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Unos soldados franceses han saqueado una iglesia, y allá se van corriendo con todo, imágenes, cruces, candeleros y demás objetos de valor, mientras un fraile cae, no sabemos si muerto o desmayado de espanto, al lado de la barandilla del presbiterio.

Supone Enrique Mélida que pudiera este asunto referirse al saqueo de Cuenca por la brigada Caulincourt, que despojó iglesias y asesinó sacerdotes a su paso por aquella ciudad.

Está este grabado muy bien expresado y es en extremo original como disposición. Se conserva bastante bien.

Se conocen dos estados de las antiguas pruebas: el primero ante número y el segundo con el núm. 33 grabado en el margen inferior de la izquierda.

150. 48. Cruel lástima (132 mm. de alto × 184 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Un mendigo harapiento, con el sombrero en la mano, implora favor y caridad. A su lado una mujer con un niño en su regazo y otro caído en tierra, desfallecido. Varios cadáveres delante de ellos.

Es esta la primera estampa de las que componen la segunda parte de «Los Desastres de la Guerra», cuyo asunto es «El año del hambre», el hambre que

sufrió Madrid en los últimos meses de 1811 y los primeros del 12, y de los que ya nos hemos ocupado en conjunto al tratar de la serie.

Este grabado es una desdicha como conservación; estropeado, lleno de manchas y perdidas las medias tintas.

Las antiguas pruebas, que muestran el agua tinta débil en el cielo y en el terreno, son de tres estados. El primero ante número; el segundo con el núm. 41 grabado en el margen inferior izquierdo; el tercero con el núm. 48 en el ángulo superior del mismo lado, subsistiendo el anterior, aunque borroso.

151. 49. CARIDAD DE UNA MUJER (130 mm. de alto × 180 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Delante de una vivienda miserable, una familia se muere de hambre. Una damita muestra a un cura la triste escena. Más en primer término una anciana lleva unas tazas para socorrer a los desgraciados.

El arreglo de esta escena y la ejecución del grabado son muy artísticos y la mancha muy acertada. Aparte algunas calvas que presentan los obscuros, de rayado relativamente grueso, no está mal conservada.

Las pruebas antiguas ya tienen una ligera agua tinta, pero no completa como la de las estampas de la serie de la Academia, que resultan más entonadas, habiendo desaparecido los blancos en los trajes, que ostentaban las pruebas de estado.

152. 50. MADRE INFELIZ (129 mm. de alto × 173 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta (*Lámina* 43 - 2).

Tres hombres conducen en brazos a una mujer desfallecida por el hambre. Una niña, la hija de la desgraciada, la sigue llorando. En el fondo un cadáver, o un moribundo en tierra.

Es una de las más bellas y expresivas composiciones del hambre en Madrid. La figurita de la niña, que llorando desconsolada sigue a su madre, es un poema de dolor, digno por su grandeza del arte de Goya, quien siempre hizo maravillas, como ya lo hemos indicado tantas veces, con las figuras infantiles, lo mismo cuando retrataba los hijos de los reyes y aristócratas que cuando retrataba a esta niña cuya madre se muere de hambre por haberle dado a ella lo poco que tenía para las dos. El grabado, aunque ligeramente gastado, no se conserva mal. El fondo, muy obscuro, hace muy bien, dado el carácter de la composición; estará hecho con ácido nítrico empleado en forma de aguada.

Las antiguas pruebas son ya de aguafuerte y agua tinta, pero los claros de primer término se dejaron completamente blancos y no resulta el conjunto tan entonado como en las pruebas de la serie de la Academia; por lo demás, no ofrecen particularidad alguna.

153. 51. GRACIAS A LA ALMORTA (127 mm. de alto × 175 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Varios mendigos se agrupan en derredor de una mujer que reparte las gachas de almorta.

Este grabado está muy bien de mancha, de tipos, de expresión de aquellos harapientos famélicos, y da una sensación de carácter popular felicísima y llena de gracia, dentro del drama que allí se expresa. Se conserva bastante mal, demuestra estar estropeado el cobre, pero conserva la gracia de toque y mordido, y a pesar de su estado deficiente no hace mal efecto.

Las pruebas antiguas, ya con agua tinta, presentan dos estados: el primero con el núm. 46 grabado en el margen inferior izquierdo, y el segundo, conservando el número anterior y grabado el núm. 51 en el margen superior del mismo lado.

154. 52. NO LLEGAN A TIEMPO (130 mm. de alto × 180 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Grupo de cuatro mujeres, una de las cuales cae desfallecida y la socorren las otras tres, que sin duda no llegan a tiempo de salvarla de su estado de inanición. En el fondo unas ruinas y una figura echada en tierra.

Es una escena más de la serie de el hambre en Madrid, no de las más salientes ni sugestivas. Bastante bien conservada.

Las antiguas pruebas ofrecen dos estados; el primero con un número borroso e ilegible en el margen inferior izquierdo, y el segundo con el núm. 52 en el margen superior del mismo lado.

155. 53. ESPIRÓ SIN REMEDIO (127 mm. de alto × 176 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Varias gentes de tipo popular rodean a un desdichado, al que apenas se ve y que sin duda *espiró sin remedio.*

Escena muy acertada por sus tipos; la mujer que mira curiosa a la derecha del grupo es una figura admirable de expresión y carácter popular. El grabado se encuentra en mal estado; el grano de resina, sin duda muy grueso, se conserva gracias a esto, pero toda la estampa resulta con manchas y casi sin medias tintas.

Las antiguas pruebas, ya con agua tinta, presentan dos estados. El primero con el núm. 43 grabado en el margen inferior izquierdo; el segundo, conservando el número anterior y con el 53 en el margen superior del mismo lado. Supone Lefort que puede haber existido un estado anterior de aguafuerte pura.

156. 54. CLAMORES EN VANO (128 mm. de alto × 178 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Un grupo de mendigos, postrados y famélicos, clama en vano en demanda de alimento y auxilio ante un francés que más al fondo contempla la escena erguido y embozado en su capote.

Obra muy sentida y acertada de idea. Bien conservada.

Las antiguas pruebas muestran dos estados. El primero con el núm. 45 grabado en el margen inferior de la izquierda; el segundo con el número anterior y el 54 en el margen superior del mismo lado.

157. 55. Lo peor es pedir (129 mm. de alto × 182 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Otro grupo de mendigos muriéndose de hambre. Una muchacha de clase más elevada (tal vez una francesita) pasa a su lado emocionada por la escena, con la cabeza baja, y parece que va a buscar a un oficial francés que se ve allá al fondo. Firmado en el ángulo inferior izquierdo del terreno: «Goya».

Composición acertada; tipo de las de figuras grandes. Bien conservada.

Las antiguas pruebas muestran dos estados, ambos con ligera media tinta en el cielo. El primero con el núm. 37 grabado en el margen inferior de la izquierda; el segundo conservando este número y el 55 en el margen superior del mismo lado.

158. 56. Al cementerio (135 mm. de alto × 184 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Dos hombres conducen en sus brazos un cadáver al cementerio. En el fondo algunas figuras pereciendo de hambre.

Como el anterior, en el tipo de figuras grandes. No es de los más interesantes y sentidos. Regularmente conservado, con algunas calvas. Las antiguas pruebas, ya con agua tinta, muestran el núm. 30 en el margen inferior de la izquierda.

159. 57. Sanos y enfermos (131 mm. de alto × 182 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Un grupo de hambrientos medio desnudos se ha refugiado bajo un arco de bóveda. Más al fondo pasan dos mujeres comentando y llorando, envueltas en mantones.

Pertenece este grabado a los de figuras más pequeñas que los dos anteriores. Revela un rayado muy suelto. Regularmente conservado.

Las antiguas pruebas, ya con ligera agua tinta, muestran dos estados. El primero ante número, y el segundo con el núm. 51 grabado en el margen superior de la izquierda, acusando asimismo restos de número borroso e ilegible en el margen inferior del mismo lado.

160. 58. No hay que dar voces (127 mm. de alto × 182 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Varias figuras en primero y segundo término, algunas de ellas echadas por tierra, pidiendo auxilio y pan.

Muy bien de conjunto y de detalles; la cabeza del hombre de primer término y su expresión de sufrimiento, clamando porque se le saque del estado de postración en que se encuentra, es admirable. No más que regularmente conservado. Las antiguas pruebas, ya con agua tinta, si bien ligerísima, muestran dos estados. El primero ante número, y el segundo con el núm. 34 (?) grabado en el margen inferior de la izquierda.

161. 59. De qué sirve una taza? (126 mm. de alto × 180 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Un grupo de mujeres y niños desfallecidos y echados por tierra es socorrido por una mujer, que ofrece a uno de los hambrientos una taza de sopas.

No es de las composiciones más felices. Además está mal conservada, perdiéndose el efecto de mancha general.

Las antiguas pruebas muestran tres estados, los tres con agua tinta. El primero ante número y antes de haber sido limpiados los márgenes del cobre; el segundo con el núm. 3 en el margen inferior de la izquierda; el tercero con el núm. 59 en el margen superior del mismo lado.

162. 60. No hay quien los socorra (128 mm. de alto × 178 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Cuatro figuras en tierra, y una en pie, con la mano en el rostro, se resignan a morir de hambre, desamparados y lejos de los hombres, en medio de un paraje escueto y solitario.

Es una escena de las más terribles, bien expresada y originalmente compuesta. Lástima que su conservación sea tan deficiente.

Las antiguas pruebas, todas con agua tinta, muestran dos estados. El primero con el núm. 31 en el margen inferior de la izquierda; el segundo con el anterior número y el 60 en el margen superior del mismo lado.

163. 61. Si son de otro linaje (132 mm. de alto × 185 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Grupo de mendigos desfallecidos y hambrientos, que piden protección a dos señorones compuestos y elegantes, que comentan la escena y se compadecen, pero que sin duda exclaman... ¡si son de otro linaje...!

Muy bien de idea y de intención, y no mal conservado.

Las antiguas pruebas muestran dos estados. El primero ante número; el segundo con el núm. 35 grabado en el margen inferior de la izquierda.

164. 62. Las camas de la muerte (147 mm. de alto × 189 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Una mujer envuelta en una manta, gimiendo y tapándose el rostro, cruza por un paraje sombrío; en el suelo hay, a modo de fardos, un crecido número de cadáveres envueltos en sábanas.

Escena impresionante y trágica, admirablemente resuelta, sencilla y llena de emoción, que recuerda esos momentos decisivos de silencio en que sin decir palabra se dice todo. Como técnica y como mancha coincide una vez más Goya en esta ocasión con la peculiar y magistral manera de Rembrandt al crear sus obras grabadas. No está mal conservada; algunas ligeras calvas no son bastante para descomponer el efecto de conjunto.

Las antiguas pruebas muestran dos estados: el primero de aguafuerte pura; el segundo ya con media tinta, pero no aparece coloreada toda la lámina como en la tirada de la Academia, y los claros se destacan en blanco limpio.

165. 63. Muertos recogidos (132 mm. de alto × 179 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 44 - 2.)

Hacinados en montón vese un crecido número de cadáveres para irlos depositando en los ataúdes ya dispuestos.

Puedo dar, para que se haga la comparación entre el estado actual del cobre y las antiguas pruebas, la reproducción de una de éstas (*Lámina* 44 - 1), propiedad del Sr. Sánchez Gerona, al lado de una prueba de la serie de la Academia. Dice Lefort que las antiguas pruebas muestran aguafuerte y agua tinta, pero solamente sobre el cielo y los terrenos de la derecha, conservándose los claros de las ropas en blanco puro. Sin duda Lefort se refiere a una prueba de otro estado del que reproducimos, pues en éste la observación del crítico francés, que en general es acertada, no es rigurosamente exacta, puesto que la media tinta se observa en las ropas y en los blancos, si bien muy ligera. La comparación de las dos pruebas, que reproducimos del mismo cobre en diferente estado, nos muestra lo insignificante del cambio de las dos tiradas, pudiendo, no obstante, apreciarse el natural desgaste que la plancha muestra en la tirada moderna y el que en ésta los bordes del cobre hayan sido convenientemente limpiados, como corresponde a pruebas destinadas a la venta y no a pruebas de estado o de artista.

166. 64. Carretadas al cementerio (128 mm. de alto × 181 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Un carro de parroquia va cargando cadáveres para conducirlos al cementerio. Represéntase el momento de cargar los restos de una mujer joven y y guapa, que de prisa y de cualquier modo—no hay tiempo para otra cosa—y mostrando las piernas desnudas es amontonada en el carro con otros cadáveres.

Es grabado de rayado grueso y muy mordido. Mal conservado. Las antiguas pruebas muestran tres estados. El primero ante número; el segundo con

el número 38 en el margen inferior a la izquierda; el tercero con el anterior número y el 64 en el margen superior del mismo lado.

167. 65. ¿QUÉ ALBOROTO ES ÉSTE? (144 mm. de alto × 193 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Un oficial francés sentado a una mesa está en actitud de escribir, mientras dos mujeres huyen desesperadamente. Unos perros ladran furiosos y una multitud en que se ven soldados franceses y otras mujeres que huyen, completa esta composición, cuyo significado no alcanzo a comprender.

Es un grabado ligero, muy acertado de movimiento y expresión. Se en cuentra muy mal conservado.

Las antiguas pruebas muestran dos estados. El primero ante número, y el segundo con el núm. 66 en el ángulo superior de la izquierda.

168. 66. EXTRAÑA DEVOCIÓN! (151 mm. de alto × 194 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

El cuerpo momificado, sin duda de algún santo, encerrado en una urna de cristal, colocado encima de un asno, es paseado entre una multitud de gentes que de rodillas, inclinadas, dándose golpes de pecho o con las manos en cruz, reverencian el paso de la reliquia.

Esta composición, que como las que siguen, no tiene nada que ver con la guerra, es excelente como grabado y se conserva bastante bien.

Las antiguas pruebas, que como las modernas son de media tinta muy ligera, llevan ya grabado en el margen superior de la izquierda el núm. 66.

169. 67. ESTA NO LO ES MENOS (144 mm. de alto × 189 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Unos ancianos con ricas casacas llevan sobre sus hombros en procesión la imagen de la Virgen de los Dolores. Más al fondo otros personajes traen otras imágenes; uno va delante tocando una campanilla.

Por su asunto y su leyenda este grabado es una variante del tema del anterior. También es semejante como grabado y conservación.

Las antiguas pruebas que muestran ya el núm. 67 en el margen superior de la izquierda se diferencian tan sólo de las de la tirada de la Academia, en que los claros se destacan en blanco puro en vez de haber recibido toda la lámina la media tinta igual, aunque ligera, de las tiradas últimas.

170. 68. QUÉ LOCURA! (135 mm. de alto × 192 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Un fraile, en posición grotesca con un cucharón, represéntasele en medio de la estampa. A la derecha se ven en desorden objetos de iglesia; a la izquierda unas caretas. En el fondo hay unas figuras borrosas.

Este grabado es una verdadera desdicha. Es incomprensible, de mal gusto, toscamente rayado, gordo de línea y nada bello de mancha.

Las antiguas pruebas, ya con media tinta, llevan también grabado en el ángulo superior de la izquierda el núm. 68.

171. 69. NADA. ELLO DIRÁ (144 mm. de alto × 196 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Un muerto sale de la tumba y con su mano derecha escribe en una hoja de papel la palabra: *Nada*. Se ven en el fondo espectros y seres fantásticos.

Ese es el asunto de esta singular aguafuerte que tan discutida ha sido y tan comentada, sirviendo de pretexto a muchos para afirmar el escepticismo de Goya y su total carencia de ideas religiosas. Matheron refiere ya una anécdota a propósito de esta composición, anécdota que no reproduzco por considerarla apócrifa y que tiende a mostrar el Goya descreído e impío, influído tan sólo por la filosofía enciclopedista de su siglo. Los demás escritores del siglo XIX que de esto se han ocupado, también en general aprietan lo que pueden en ese sentido. Pero el que se desborda en párrafos elocuentes es Téofilo Gautier, quien cuando vino a descubrir a España topó con esta estampa que le inspiró las siguientes consideraciones:

«Entre estos dibujos, que en general se explican fácilmente, hay uno terrible y misterioso, y cuyo sentido, que tan sólo se entrevé vagamente, hace temblar y espanta. Es el de un muerto, a mitad sepulto que, apoyándose sobre un codo y con sus manos huesosas, escribe sin mirar, sobre un papel colocado a su alcance, una palabra tan significativa como las palabras más negras del Dante. ¡Nada! Alrededor de su cabeza, que conserva la bastante carne y piel para ser aún más horrible que una calavera, se arremolinan, apenas visibles en la obscuridad de la noche, pesadillas monstruosas iluminadas aquí y allí por lívidos destellos. Una mano fatídica sostiene una balanza cuyos platillos se vuelcan. ¿Conocéis algo más siniestro y más desconsolador?»

En efecto que esta composición, tan bellamente descrita por Téofilo Gautier, es siniestra y desconsoladora, pero pienso que hay que juzgarla más serenamente que como lo hizo aquel insigne romántico para el que era una novedad aterradora el arte del país en que ciento cincuenta años antes pintara Valdés Leal. Esta lámina que, desde el punto de vista de su idea, no es precisamente un atisbo genial, pues que se reduce a un muerto que sale de su tumba y dice; nada, idea tan simple que se le puede ocurrir al materialista más ramplón, no hay que tomarla como una profesión de fe del artista. Merece Goya algo más y ser juzgado con mayor respeto que el que pueda inspirar una impresión. Su modalidad y su carácter, sus ideas y sus tendencias han de deducirse de la totalidad de su obra tan espiritual, de su vida, de sus cartas estudiadas detenidamente en los trabajos que anteceden. Así no hemos de prescindir de todo aquello por lo que pueda expresar un aguafuerte debida a un rato de

trabajo, y quién sabe en qué estado de ánimo, de un artista exaltado y caprichoso. Además en varias ocasiones hemos visto lo aficionado que era a hacer cosas extravagantes y a asombrar a las gentes, y a nuestro juicio, esta es una nueva producción determinada por aquella su tendencia. Consiguió de lleno su propósito esta vez, pues asombró a unos y escandalizó a otros con su famoso *Nada* dudurante cien años. Pero pienso que ya es el momento de colocar las cosas en su punto y de no dar a este grabado más importancia de la que tiene, considerándolo como un arranque, una genialidad—todo lo macabra que se quiera— pero genialidad al fin, como una *boutade*, diremos en resumen y en el idioma de Téofilo Gautier, para mayor claridad.

Como técnica es hermosa y es una aguafuerte magistral que demuestra el dominio del arte de grabado que llegó a poseer Goya. Recuerda por su rayado y su mancha al núm. 1 de esta serie de «Los Desastres de la Guerra».

Lefort hace notar que la antigua leyenda del artista en el ejemplar de Ceán Bermúdez no es tal como hoy aparece. Decía entonces «Nada. Ello lo dice...», lo cual no es enteramente lo mismo que la leyenda actual modificada por la Academia, de «Nada. Ello dirá.»

He aquí que la interesante observación de Lefort nos sugiere la idea, sin perjuicio de la hipótesis anterior, de que tal vez, con la leyenda «Nada. Ello lo dice...» no quisiera Goya sino evocar o glosar, en cierto modo, las palabras: «Vanidad de vanidades y todo vanidad»; es decir que todo, incluso la paz y la guerra de los hombres, es vanidad, en cuanto al inexorable fin de todas las cosas humanas: la Muerte, de la que el grabado en cuestión prodría ser, sencillamente, en definitiva, no más que una manifestación o alegoría.

Las antiguas pruebas, ya con agua tinta, muestran el núm. 66 en el ángulo inferior de la izquierda y carecían de margen. En las modernas estampas se ha limpiado el cobre alrededor para obtener un pequeño margen, y subsiste el número antiguo, aunque borroso.

Debe recordarse en este punto algo curioso y de singular interés. Se guarda en la Biblioteca Nacional una colección completa, encuadernada, de «Los Desastres de la Guerra»; digo completa, porque consta de las 82 estampas, y la llamo colección y no ejemplar, porque no pertenece a ninguna edición: es tan sólo una colección de 82 láminas con márgenes de distinto tamaño, y varias con los márgenes del cobre aún sin limpiar; pruebas, en fin, coleccionadas. Son bellísimas, tiradas en general en papel grueso muy blanco, todas antes de la letra y casi todas antes del número. Pues bien; la lámina 69, la que nos ocupa, tiene unas variantes notables en relación al estado definitivo del cobre, singularmente en la parte de la izquierda, en la que en vez de las figuras borrosas que hoy se aprecian, no existe más que una, claramente destacada, con rayado muy fino sobre media tinta ligera. Esta figura representará la Justicia, puesto que sostiene la balanza, balanza que ha quedado en el estado definitivo, habiendo desaparecido la figura que estaba hecha, como se ha dicho,

con rayado finísimo. Pero no es esta variante lo curioso; lo curioso es que en el ángulo inferior de la derecha de esta prueba, que sin duda es de artista, tirada y corregida por el propio grabador, aparece perfectamente marcada la huella dactilográfica del pulgar derecho de una mano, ancha, grande, de hombre. El cobre en estado mordiente fué cogido por el artista, quien nos dejó en la prueba, la prueba precisamente de este cobre que tantos comentarios ha sugerido acerca de las ideas de ultratumba de Goya, su sello, su marca, la huella dactilográfica de un dedo de su mano prodigiosa, uniéndole para siempre a esta composición inmortal. Merecería tal vez este punto mayor extensión que la que puedo darle y más detenido estudio, así como la reproducción gráfica entre las láminas; pero yo no di con esto —tan curioso a mi juicio—, hasta que este libro estaba en prensa, y así no hago sino mencionarlo, reservando, si es posible, para otra ocasión el publicarlo más extensamente, así como reproducirlo para el pleno conocimiento de los entusiastas de nuestro artista.

172. 70. NO SABEN EL CAMINO (148 mm. de alto × 192 mm. de ancho). Aguafuerte, agua tinta y punta seca.

Una fila de gentes, entre los que se ven frailes, clérigos y gente de curia, avanzan, unidos todos por una cuerda atada al cuello de cada uno por una senda tortuosa abierta entre las quebradas de un camino abrupto.

Según unos, aquello es el camino del presidio. Según otros es la gente reaccionaria de Fernando VII, que avanza sin conocer el camino. Es de todos modos una gente descarriada que marcha a ciegas sin saber donde va y arrastrados en recua, los unos por los otros.

Bien de idea, regular como grabado y bastante deteriorado en su conservación. Ha sido mordido el cobre por el ácido varias veces; los trabajos de punta seca se observan en los trajes de varios personajes.

Las antiguas pruebas son posteriores a los trabajos de punta seca, pero el fondo y ciertos puntos luminosos se destacan por blanco, no habiendo aún recibido la media tinta que se aprecia en la tirada de la Academia.

173. 71. CONTRA EL BIEN GENERAL (148 mm. de alto × 193 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 45 - 1.)

Un viejo monstruoso, que tiene por orejas dos enormes alas de murciélago, y uñas, en pies y manos, de ave de rapiña, viste larga túnica y está sentado en un sillón, escribe en grueso y apaisado libro, sin duda alguna, disposiciones o leyes que, lejos de mejorar la condición de los más, se encaminan *contra el bien general*. En el fondo varios personajes le contemplan.

Bellísima composición, muy atrevida, muy verdad y muy goyesca. Como grabado es muy delicado y muy fino. Debe figurar entre los mejores de la serie. Muy bien conservada.

Las antiguas pruebas se distinguen por carecer de la ligera media tinta uniforme que muestran las pruebas de las tiradas de la Academia.

174. 72. Las resultas (146 mm. de alto × 189 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Un cadáver envuelto en un sudario yace en tierra. Revolotean a su alrededor varias aves nocturnas. Un enorme vampiro se ha posado sobre su cuerpo y le chupa la sangre del pecho.

No se explica claramente el título. Parece que esto ha de ser *las resultas* de haber obrado *contra el bien general*, pero no es así, puesto que esta víctima no es la figura del anterior grabado como alguien dice. Así hemos de establecer que haber dictado *contra el bien general* trae *las resultas* de que los vampiros chupen la sangre de las víctimas de aquel mal.

Es una bella aguafuerte que recuerda por su técnica la manera de grabado de «Los Caprichos». Está regularmente conservada.

Las antiguas pruebas se distinguen por ser de aguafuerte pura, careciendo de las medias tintas que se aprecian en el fondo de las pruebas de las tiradas posteriores.

175. 73. Gatesca pantomima (153 mm. de alto × 198 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Una enorme lechuza se aproxima, volando, a un gato enorme también que está tranquilamente echado en lo alto de un pedestal formado por gradas. Un monje, al parecer franciscano, de rodillas y con la capucha echada, está en adoración ante el gatazo. En el fondo vese apiñada muchedumbre.

Este aguafuerte, de composición poco sugestiva y ejecución pesada, debe referirse a algún personaje y situación concretos, que hoy desconocemos. Bien conservada. Las antiguas pruebas se distinguen por tener el fondo blanco, sin la media tinta ligera que muestran las pruebas modernas.

176. 74. Esto es lo peor (151 mm. de alto × 193 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Un lobo sentado sobre sus patas traseras, escribe en un pergamino: «Mísera humanidad, la culpa es tuya...» Figuras de diferente género, monjes, caballeros, prisioneros, mujeres, etc., rodean al enigmático lobo.

No es de las composiciones más felices ni tiene interés especial como grabado. Está bien conservada.

Las antiguas pruebas son de aguafuerte pura; las modernas tienen ligerísima media tinta.

177. 75. Farándula de charlatanes (147 mm. de alto × 197 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Una serie numerosa de figuras, muchas con túnicas y todas con cabeza o carátulas de diferentes animales. En primer término, uno con cabeza de loro, de rodillas, muestra por su gesto estar charlando. Un pequeño loro a la izquierda, sobre una rama, parece presidir la heterogénea reunión.

Es una composición cargante y de poco interés. Bien conservada en general, salvo algunas picaduras a la izquierda de la plancha.

En las antiguas pruebas se observa ya una ligera media tinta en el terreno y en los personajes de segundo término.

178. 76. EL BUITRE CARNÍVORO (155 mm. de alto × 201 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 45 - 2.)

Una muchedumbre, en la que hay personajes de todas clases sociales, a cuya cabeza va un hombre armado de un tridente, persiguen a un enorme buitre que huye apoyándose en sus patas y con las alas rotas y abiertas.

Supónese generalmente que esto se refiere a la liberación de España de la invasora águila napoleónica, y que unas figuras que allá al fondo se vuelven de espaldas son militares franceses. Es una hermosa composición llena de fuerza y vida. Ligeramente estropeada, pero conserva la belleza de su conjunto.

Las antiguas pruebas son de aguafuerte pura; las modernas con ligera media tinta.

179. 77. QUE SE ROMPE LA CUERDA (151 mm. de alto × 196 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Por cima de un numeroso grupo de gente que chilla y vocifera, cruza haciendo ejercicios en una cuerda floja un personaje que viste túnica y manto. La cuerda, en efecto, tiene trozos gastados y es fácil que se rompa.

Goya no se atrevió en el grabado a caracterizar totalmente a este personaje. Recuérdase que el dibujo que le sirvió para este aguafuerte, que de la colección Carderera pasó al Museo del Prado, el personaje que hace estos arriesgados ejercicios, lleva en su cabeza la mitra alta y convexa ceñida por tres coronas, con lo cual no parece que pueda dar lugar a duda la Dignidad que allí se quiere representar. Aguafuerte fina y bien conservada.

Las antiguas pruebas son de aguafuerte pura, a diferencia de las modernas que muestran ligera media tinta.

180. 78. SE DEFIENDE BIEN (157 mm. de alto × 202 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Un caballo se defiende valientemente a coces y mordiscos de cinco lobos que le atacan. Cuatro mastines a la derecha contemplan la pelea sin osar intervenir en ella. Probablemente estos animales representan naciones. No podemos hoy precisar el significado de esta composición.

Bien dibujada en general, a pesar de ser un asunto de animales en cuyo

dibujo son notorias las deficiencias que Goya mostraba; el caballo es muy pequeño comparado con los lobos y perros.

En las antiguas pruebas el fondo es blanco; en las modernas se aprecia ligera media tinta.

181. 79. MURIÓ LA VERDAD (144 mm. de alto × 183 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

Una joven coronada de laurel ha muerto y se le representa en el centro de la composición; de su cuerpo emanan rayos luminosos: esa joven es la Verdad. Otra joven a la derecha, con una balanza en la mano, lleva la muerte de la Verdad; es la Justicia. Un obispo vestido de pontifical preside un numeroso grupo de frailes decididos a enterrar o dar sepultura a la Verdad.

Es una composición, sin duda inspirada en los momentos reaccionarios del reinado de Fernando VII, que quiere ser muy atrevida y terrible y decir mucho, y, que no obstante, resulta inocente. Es regular como grabado. Bien conservada.

En las antiguas pruebas no hay el agua tinta que se aprecia en las modernas.

182. 80. SI RESUCITARÁ? (143 mm. de alto × 186 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta.

La figura de la Verdad, de la lámina anterior, se le ve en ésta medio sepulta, despidiendo siempre rayos luminosos. Un buen númeio de frailes y fantasmas con palos, mazas y libros descargan golpes sobre ella para hundirla del todo.

Es la misma idea que la anterior. Confusa como grabado. Bastante estropeada.

Las antiguas pruebas tienen ya toques de agua tinta, pero en ellas se marcan mucho los claros. En las modernas domina más, y más por igual, la media tinta.

183. 81. FIERO MONSTRUO (151 mm. de alto × 149 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 46 - I.)

Un enorme animal—que ya hemos visto reproducido en algunas de las aguas fuertes de la serie—con cabeza semejante a la del hipopótamo está echado en tierra, moribundo, y arroja por su boca un montón de cadáveres.

Insisto en pensar que este animal—que algo recuerda por su magnitud y forma aquellos animales prehistóricos cuyos restos y esqueleto armado hemos visto en los Museos de Historia Natural—representa el mal de la guerra, la guerra misma, en esta ocasión ya agonizante, terminada.

Ya hemos hablado de esta lámina y la que sigue, cuyas reproducciones creo que doy por vez primera en este libro, en obras españolas de este

género. El que no figuren en las tiradas de la Academia de «Los Desastres de la Guerra» es cosa ya explicada en nuestro estudio preliminar a esta serie. La Academia no disponía de los cobres y, consiguientemente, era imposible que los incluyera en su tirada; pero que pertenecen a la colección es indudable. Están incluídos en el ejemplar ya mencionado, formado por Goya y ofrecido por él a Ceán Bermúdez, y en él aparecen con los números 81 y 82 con que nosotros, naturalmente, los catalogamos. Las leyendas con que aquí figuran también son las que llevan en lápiz, de mano de Goya, en el ejemplar citado. Lefort tuvo la fortuna de encontrar los cobres y de completar de esta manera, para ulteriores publicaciones, la laguna que determinaba la falta de estas dos composiciones finales, tan interesantes.

Este grabado, el núm. 81, es muy fino de ejecución y de rayado. Los toques de agua tinta son muy ligeros.

184. 82. ESTO ES LO VERDADERO (152 mm. de alto × 191 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 46 - 2.)

Una joven cubierta con rica túnica, la cabeza coronada con flores y sus senos exuberantes desnudos, se acerca a un hombre, un labriego de aspecto inculto y casi salvaje, que lleva una azada, indicándole un resplandor que aparece en el fondo como la aurora de paz del porvenir. Un cesto con flores y frutas, un corderillo, mieses en haces en el fondo y ramas de árboles cargadas de fruto parecen indicar que terminaron los dolores y escaseces de la guerra y que la paz compensará a los supervivientes, los tiempos pasados.

Es esta composición la conclusión filosófica de toda la obra y parece afirmar las aspiraciones humanitarias del artista. Después de los años de guerra vuelve la calma, y los que vivieron los momentos terribles confían ya en no volver a sufrirlos en sus días, pues aun cuando la Humanidad los repetirá estúpidamente por los siglos de los siglos, será ya tarde para que a ellos les alcancen nuevamente. La vida del hombre en su paso por la tierra tiene, al menos, la compensación piadosa de ser breve.

V

LOS DISPARATES [1]

(LOS PROVERBIOS)

Esta colección de grabados de Goya al aguafuerte, la más personal y extraordinaria de sus composiciones, en la que el artista dió rienda suelta a su fantàsía, es a mi juicio un conjunto de obras representativas de su genio, en el que éste se muestra franco, voluntarioso y hasta brutal a veces, sin tratar de ocultar aquellas desigualdades, deficiencias o exageraciones que a menudo se encuentran en las producciones geniales. El afán por lograr ante todo una expresión o una fuerza determinada hicieron olvidar en los momentos de la creación, proporciones, detalles y leyes que parecen esenciales en todo arte, omisiones que sólo tienen disculpa ante la grandeza del intento que manifiesta la idea creadora y la magnitud de la obra realizada. La imaginación riquísima—el abuso de imaginación me atreveré a decir—que estas composiciones revelan las hacen siempre confusas de expresión, inexplicables a menudo, y a veces ingratas y desagradables. Son obras maravillosas, de un personalismo insuperable, pero de una modalidad exageradamente subjetiva.

Es curioso observar la relación que guarda la técnica empleada en

---

(1) La razón por la cual la serie de aguafuertes conocida hasta ahora con el título de «Los Proverbios» aparece aquí con el de «Los Disparates» pienso que es fundada. Hay datos que demuestran, a mi entender, que Goya llamaba a estas obras suyas Disparates. En cambio el título de Proverbios (muy posterior al autor) no se explica bien ni cuadra con los asuntos representados. Todo ello, y las razones que luego expongo, parecen suficientes y explican el cambio de título de esta colección de aguafuertes.

«Los Disparates» con el espíritu que los anima. La libertad y el dominio en la manera del rayado es tan grande, la despreocupación tan exagerada, que todo a veces, suelo, figuras, telas y cielo, no dan la sensación de lo que quieren representar y parecen de la misma materia. El rayado no es vario y fino como el de «Los Caprichos» y el de «Los Desastres», sino que resulta frecuentemente seco, tieso, inflexible, pesado y poco dúctil, con poca variedad de gruesos y poco matiz, determinando un cierto amaneramiento, al menos aparente. ¿Podrán estas deficiencias que ostentan claramente todas las pruebas de esta serie, desde las publicadas en 1864, primera vez en que aparecieron al público, hasta las últimas, ser debidas a torpes retoques en los cobres? Creo firmemente que sí, en parte; puede afirmarse desde luego en lo que se refiere a algunas, como trataremos de probarlo al comparar después pruebas de esa tirada con otras anteriores no destinadas a publicación; pero esos retoques no han hecho sino exagerar las cualidades ya marcadas en esta serie de «Los Disparates», serie admirable pero sin duda la más confusa, excéntrica y obscura de la producción de Goya grabador.

Empieza por desconocerse la época del autor en que se hicieran estas aguafuertes. Pienso que desde luego puede afirmarse que son de época muy avanzada y aún parece que puede precisarse más, que son posteriores a la guerra que comenzó en 1808. Palpita en ellas una inquietud, una agitación, que no se encuentran, al menos tan definidas, en la producción de Goya, hasta los años de la guerra y los ulteriores. Lefort afirma terminantemente que «Los Disparates» no pueden originarse antes de 1810. Y supone que alternó esta serie con planchas de «Los Desastres» y de «La Tauromaquia». A mi juicio la serie que nos ocupa es posterior francamente a la de «Los Desastres de la Guerra». No he de negar que a veces el rayado y la técnica—salvo las finezas que se buscan en «Los Desastres», que no parece que se persiguen jamás en «Los Disparates», y también la diferencia del tamaño de las planchas que es natural exijan otra manera—se encuentran analogías entre unas y otras aguafuertes, y que un experto en el grabado hallaría detalles y resoluciones que atribuiría a la misma mano y no con gran dife-

rencia de época. Pero de todos modos, pienso que esta serie no se alternó con la de «Los Desastres» y me fijo para ello más en la concepción de la obra que no en la resolución y en la técnica. En «Los Desastres» se dibuja y se compone lo que se ha visto o aquello que se ha oído narrar. Son escenas reales, más o menos fantaseadas luego, pero conservando siempre la realidad de los hechos. «Los Disparates», por el contrario, son obras totalmente imaginativas, quiméricas y de ensueño. En toda la obra grabada de Goya, «Los Disparates» forman como idea, una excepción completa, y son a su obra grabada lo que la decoración mural de la Quinta del Sordo representa a su obra pictórica. Lo terrible y lo extravagante parecen las notas dominantes de estas y de aquellas obras, en las que se aprecia un esfuerzo por presentar a los seres humanos lo más furibundos y feos posibles, en escenas terribles, y ejecutadas unas y otras con una técnica libre y singularísima, y en unas y otras también, en medio de la gran intensidad que revelan, parece que hay no poco de humorada y de capricho, y hasta un prurito de asombrar a las gentes (1). En los años que siguieron a la guerra, que fueron asimismo bien tristes para España—los años en que desencadenados los fanatismos, las conjuraciones, los encarcelamientos y los disturbios de todo género, no dieron paz ni reposo a la vida nacional tan digna de otra suerte después de las amarguras sufridas y los heroísmos realizados—paréceme que fueron concebidos esos «Disparates» que son como un huracán de pesimismo fatal y visionario, concebido por un cerebro maduro, del que se habían alejado para siempre los hálitos bellísimos que engendraran el arte y el amor de los años jóvenes. Y ya en el terreno de la hipótesis—y recordando que Goya dedicaba su actividad al grabado en aquellas épocas de su vida en que la enfermedad le recluía en su casa taller y le impedía la vida animada, callejera o campestre a la que tan aficionado era, según sabemos y nos confirma su propia correspondencia—¿por qué no retrasar y suponer la fecha de «Los Disparates» en 1819? En este año sabemos que el artista sufrió una grave enfermedad que recordada está incluso en algunas de sus

(1) Puede verse GOYA. COMPOSICIONES Y FIGURAS, pág. 122 y siguientes en que trato de este aspecto de Goya con mayor extensión.

obras (1). ¿Pudo en aquella ocasión de reclusión forzosa dedicarse al grabado y producir esta serie de «Los Disparates» como años antes en situación análoga produjo gran parte de «Los Caprichos»? Yo creo apreciar una unidad, un conjunto en toda esta serie que parece que fué producida en poco tiempo, con ligeros intervalos entre unas y otras planchas. Y para asignarles esta fecha de 1819, aunque sea hipotéticamente, no parece que sean reparos de fuerza el que algunas de las pruebas de estado, como recuerda Lefort, esté tirada en papel con la misma marca que otros de «La Tauromaquia», pues nada pierde el papel con esperar unos años en los cajones o las carpetas del artista; ni mucho menos pensar que estas aguafuertes habían de ser anteriores por no notarse en su dibujo síntomas de desfallecimiento senil, pues basta recordar que con posterioridad mostró Goya en todo su arte que, a pesar de su edad, su cerebro y su mano seguían firmes. «El cuadro de la comunión de San José de Calasanz» que guardan las Escuelas Pías de San Antonio en Madrid, modelo como fuerza y técnica pictórica, realizado está en 1820, como tantos retratos de aquellos años; y sin salir del orden de obras que en esta ocasión nos ocupa, veremos que toda la obra litográfica del artista, en que se aprecian rasgos de atrevimiento y fuerza técnica, es posterior a estos años en los que suponemos realizados «Los Disparates».

Y pasemos a explicar el porqué cambiamos el título a los hasta ahora llamados «Proverbios», así como a exponer la razón por la que consideramos que consta de 22 planchas y no de 18. Iriarte dice que las 18 planchas de esta serie, que denomina *le dernier coup de tonnerre du génie de Goya,* quedaron inéditas a la muerte del artista, guardadas en cajas y que no salieron a luz, así como otros objetos y dibujos del gran maestro, hasta la muerte de su hijo Javier. No les da terminantemente el nombre de Proverbios, sino que les denomina «Los Proverbios o Sueños» (*Songes*). Más razonado parece el segundo título. Carderera admite el nombre de Proverbios, pero dice después que el artista los denominaba Sueños. La primera vez que fueron conocidos del público fué en 1850, fecha de una

(1) Puede verse GOYA, PINTOR DE RETRATOS, pág. 141.

tirada reducidísima y no en colección, sino tan sólo en pruebas sueltas, hechas en papel apergaminado con grandes márgenes y sin marca visible (cito esta tirada por referencia, pues yo no conozco ninguna prueba indiscutible de ella). Realmente, como tal colección y en serie no fueron publicadas estas aguafuertes hasta la edición que de ellas hizo la Academia de San Fernando en una tirada de 250 ejemplares en papel fuerte con la marca J. G. O. y una concha estilizada en filigrana (iniciales y marca del fábricante de papel José García Oseñalde), en el año 1864. Lleva una cubierta de papel muy ligero, verde, que sirve de protección a la portada litografiada en que se lee: «Los Proverbios. Colección de dieciocho láminas inventadas y grabadas al aguafuerte por Don Francisco Goya. Publícala la R.l Academia de Nobles Artes de San Fernando. Madrid 1864.» Entonces, pues, parece que es cuando surge este título de Proverbios por vez primera, título que, como hemos visto, sólo admiten a medias Iriarte y Carderera que escriben acerca de ello poco tiempo después. Enrique Mélida dió a luz inmediatamente, en el mismo año de esta publicación de la Academia, un artículo en la revista *El Arte en España* en que pregunta porqué esa publicación lleva el título de Proverbios, lo cual parece demostrarnos, máxime dada la autoridad y seriedad de todos los trabajos de D. Enrique Mélida, que no habría razón alguna ni siquiera una tradición que explicara tan inexplicable título. Sin duda no la había entonces y sigue sin haberla. ¿Porqué Proverbios? ¿qué sentencia, adagio o refrán puede expresarse en esas composiciones? Puede afirmarse que ninguno, y que estas aguafuertes no guardan relación ni con tales acepciones ni con los Libros de la Sagrada Escritura que contienen las sentencias de Salomón. Y en castellano eso tan sólo es lo que significa proverbio y no puede darse a ese vocablo otra acepción. Descartado Proverbios, veamos la razón de porqué aceptamos Disparates, mejor que Sueños, admitidos por Iriarte y Carderera.

Existen de estas planchas algunas pruebas únicas, según todos los indicios, y excepcionales, de cuyo gran valor artístico me ocuparé luego, que tienen en la parte superior un número—el que les corresponde en la serie y que no es precisamente aquel conque figuran en la publica-

ción de la Academia—y en la parte baja una leyenda cuyos rasgos y caracteres parecen indiscutiblemente de mano de Goya escritos con pluma y en los que se reconoce su letra. En ellos se dice respectivamente: «Disparate Ridículo»; «Disparate Femenino»; «Disparate volante»; «Disparate conocido»; «Disparate puntual»; «Disparate de bestia»; «Disparate de tontos». Pertenecen estos siete «Disparates» a D. Pedro Vindel. Existe otro en la Biblioteca Nacional con el título, escrito en igual forma, de «Disparate de Carnaval». Y Lefort nos dice (1), al par que se lamenta de que Goya no hubiese puesto título a estas aguafuertes, que sólo conoce dos palabras trazadas por él como explicación sobre una prueba que decía «Disparate claro.» Y pienso yo que puesto que conocemos los siete títulos de las pruebas del Sr. Vindel, el de la Biblioteca Nacional y por referencia este de Lefort, bastan esas nueve leyendas de mano de Goya para estimar que, puesto que él llamaba aisladamente Disparate de este o de aquel género a cada una de estas composiciones, la serie en conjunto debe llamarse «Los Disparates» y no otra cosa, puesto que así lo ideó su autor. Y juzgo que bien le cuadra este título. Disparate es palabra totalmente castiza, no empeciendo para ello que pudiera haberse tomado del francés *disparate* o que, como piensan otros, fuese el vocablo español el que determinó el francés, pues en esto andan divididos los autores; de todos modos tiene su origen latino en *disparatus*. Y «Disparates», en el sentido amplio de la palabra, no tan sólo en el de las cosas fuera de razón y regla, en cierto modo sinónimo de desatino, locura, despropósito o error, sino en el de cosa sin par, desparejada; en el sentido, en fin, vulgar de la palabra, de cosa inesperada, sin ton ni son, y cuya trascendencia puede, no obstante, ser grande precisamente, porque al realizarse no se pensó en las consecuencias que con ello se podían alcanzar.

En cuanto a que esta serie consta de 22 planchas, en vez de 18, es cosa que se verá explicada fácilmente en la descripción que se hace de las cuatro últimas.

---

(1) *Francisco Goya*, por Paul Lefort (pág. 81).

185. 1. Disparate Femenino (324 mm. de ancho × 215 mm. de alto). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 47-1.)

Seis mujeres vestidas de majas, y con marcada expresión de desprecio y de odio, mantean a unos peleles y a un borrico que, parece muerto. Firmado «Goya» en la parte inferior derecha, en sentido inverso a la proporción del grabado.

Es lamentable la tiesura de línea que ostenta este grabado. Todo está en él tratado lo mismo: las telas, las caras, el suelo; nada tiene calidad y resulta consiguientemente pesado y monótono.

El asunto guarda estrecha analogía con el del cartón para tapiz titulado «El Pelele» que Goya pintara el año de 1791. Puede observarse al comparar ambas obras su diferencia de concepción y de espíritu; no en balde las separan probablemente unos veintitantos años de la vida de su autor. Aquellas majas alegres y retozonas se han transformado en mujeres hoscas y casi trágicas; su pasatiempo sigue siendo el mismo, mantear peleles; la presencia del burro la encuentro inexplicable.

Es una de las aguafuertes de las que existe prueba de estado única en propiedad del Sr. Vindel, con leyenda de mano de Goya en la parte baja que dice: «Disparate Femenino». En la parte superior derecha lleva al parecer, asimismo de mano de Goya, el núm. 10, correspondiente sin duda al lugar en que, según su autor, debiera figurar en la serie.

186. 2. .... (322 mm. de ancho × 220 mm. de alto). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 47-2.)

Un colosal fantasma, cubierto totalmente con paños blancos, avanza en la noche hacia un grupo de soldados que dormían tumbados en el suelo y que, despertados ante la aparición, huyen despavoridos; más en segundo término, otro grupo numeroso de soldados huye asimismo. Un árbol a la derecha rompe la monotonía del fondo. La grandeza de la composición y lo bien expresado de lo grande del fantasma hacen de este aguafuerte una de las más hermosas de la serie; es asimismo más armónico y algo más vario y fino de rayado. Esta idea de cubrir algo muy grande con paños para que dé la impresión de lo que no es, ya la expresó Goya en el capricho (núm. 52) titulado «Lo que puede un sastre». También existe prueba de estado única en propiedad del señor Vindel con el número que a esta lámina debía de corresponder en la serie, según su autor; es este el número 13 marcado en la parte superior izquierda. En el papel de esta prueba se aprecia la filigrana «Morato». No tiene leyenda; podría a mi juicio corresponderle alguna semejante a «Disparate de Miedo», pues esta idea es la que parece representar esta originalísima composición.

187. 3. Disparate Ridículo (326 mm. de ancho × 212 mm. de alto). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 48-1.)

Sobre una enorme rama de árbol seco, que cruza la lámina en sentido transversal están sentadas, envueltas en mantas y abrigos, y muy unidas, como acurrucadas por el frío, unas figuras algo extrañas, en general femeninas, que componen un grupo hasta de once personajes; uno de ellos, a la derecha, cubierto hasta la cabeza con una especie de manto con rayas y listas, dirige, a juzgar por su actitud, la palabra a sus compañeros.

No veo yo fácil el poder interpretar lo que esto representa y creo que podemos contentarnos con el título que le dió el propio Goya, pues será difícil encontrar otro que le cuadre mejor. Lefort cree ver en este grupo a Carlos IV y su corte sobre el abismo, y tan sólo sostenidos por una rama muerta. No veo yo relación alguna entre este grupo y la corte de Carlos IV; en cambio, sin particularismo alguno y como idea general, esta composición tendría mayor grandeza: todos y todo en la vida se apoyan en una rama seca que se puede truncar cuando menos se piensa y dar al traste con aquello que creyó encontrar en su apoyo abrigo y seguridad.

Es esta composición por su arreglo y buen dibujo una de las mejores de la serie; está además bastante bien conservada.

En la prueba de artista única, que posee el Sr. Vindel, el fondo es blanco; en el margen superior izquierdo aparece el núm. 9 y en el inferior la leyenda, de mano de Goya, como todas, en que dice «Disparate Ridículo». Filigrana «Morato»

188. 4. .... (322 mm. de ancho × 220 mm. de alto). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 48-2.)

Una especie de coloso, vestido al modo de campesino, baila con una expresión de alegría estúpida, al son de sus castañuelas; a la izquierda un hombre también de pueblo, sostiene a una mujer frente al gigante. (Lefort y Viñaza suponen que esta mujer no es tal, sino un maniquí femenino. A mí más me parece una mujer desvanecida y rígida ante la visión del repugnante coloso que tiene enfrente). Dos cabezas de espectros con las bocas abiertas, rostros descarnados y expresión terrible, se adivinan más que se ven, al fondo de ésta, para mí, inexplicable composición.

Es obra de cierta grandeza en la que una vez más Goya ha expresado acertadamente la idea del tamaño buscando desproporciones que la avaloran y lo realzan. Por lo demás, las pruebas de este aguafuerte desde las de la primera edición del año 1864 inclusive son una verdadera lástima, desentonadas, mal rayadas, estropeadas totalmente. Desconozco pruebas de artista, únicas, como la que cito en otras de estas aguafuertes de la serie de «Los Disparates»; pero desde luego creo fundadas las razones que da Lefort para pensar que todos esos retoques son ajenos naturalmente a Goya y que esta lámina, hoy tan imperfecta, fué muy superior en mérito artístico antes de las primeras tiradas. Imputa Lefort las mutilaciones de esta plancha al editor del año 1850 y dice

haber poseído pruebas de aguafuerte pura tiradas por Goya, de la mayor fineza, tratadas con punta fácil, muy fina y de un dibujo irreprochable. Dice asimismo que en aquellas pruebas había dos figuras sosteniendo a la mujer o al maniquí femenino, que una de éstas, mal borrada, había desaparecido en la tirada del año 1850 y que quedan de ella algunos vestigios en la tirada posterior, la del año 1864. Estos datos de Lefort confirman las observaciones generales hechas por nosotros al tratar de «Los Disparates» y su conservación, en conjunto y en sentido general.

189. 5. DISPARATE VOLANTE (328 mm. de ancho × 218 mm. de alto). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 49-1.)

Sobre un hipógrifo que surca los aires van cabalgando un hombre que lleva, estrechada en sus brazos, a una mujer que levanta las manos al cielo.

¿Es esto un símbolo de la aventura amorosa, en la que nunca se sabe al montar con la mujer querida en el hipogrifo violento, dónde y cómo irá a parar éste con la enamorada pareja?

Es una composición muy original y goyesca, de rayado muy seguro y firme y más flexible que el que ostentan otras de la serie.

En el ejemplar único, prueba de artista, propiedad del Sr. Vindel, dice la leyenda, en la parte inferior, siempre de mano de Goya: «Disparate volante», y en la parte superior izquierda núm. 5. Filigrana «Morato».

190. 6. .... (322 mm. de ancho × 217 mm. de alto). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 49-2.)

Ante una muralla ruinosa se desarrolla la siguiente e inexplicable escena. Un hombre furioso, con el cabello erizado y los ojos fuera de las órbitas, al propio tiempo que ha derribado a un hombre con cara de mono, se dispone a atacar con una pica a otro hombre que se muestra apercibido a repeler la agresión. Las demás figuras están como contritas o asustadas y varias se alejan cabizbajas comprendiendo que aquello no terminará bien en modo alguno.

Firmado «Goya» en sentido inverso al de la lámina, a la izquierda.

El modo de grabar que muestra esta plancha no es muy feliz, es seco, árido, resulta un poco blanco y negro, sin matices. Pero, en cambio, la expresión y la fuerza de las figuras es insuperable.

Dice Lefort que conoce pruebas tiradas por el artista; que los ejemplares de 1850 fueron mal tirados y que la tirada de la Academia es mejor. Por mi parte, conozco de este aguafuerte la prueba de artista, de la colección ya citada del Sr. Vindel. Lleva en el margen superior izquierdo el núm. 2, de mano de Goya. Filigrana «Morato». Pudiera llamarse «Disparate Furioso». El fondo es blanco y el efecto es mucho mejor que el que produce el negro del cielo de la edición de 1864. Obsérvase además en las pruebas corrientes lo mal dado que está ese negro que ni siquiera delimita los contornos dejando espacios

blancos, inexplicables. Además, esa masa negra tan pesada, quita efecto a los negros del dibujo y consiguientemente al efecto total de la composición.

191. 7. .... (327 mm. de ancho × 218 mm. de alto). Aguafuerte y agua tinta.

Una figura repugnante y monstruosa, compuesta de dos cuerpos humanos, uno masculino y otro femenino, adheridos por la espalda, con dos caras horrendas y cuatro piernas y pies dobles, cubierta tan sólo con una especie de taparrabos que circunda sus cinturas y oculta las partes pudendas, ocupa el centro de la composición. El fondo y la izquierda lo llenan grupos de figuras todas absurdas, algunas con cabezas de aves caprichosas y otros animales, que aparecen escuchar con sumisión y respeto la palabra del hombre que compone la doble figura central.

Aun descontando lo mucho que ha sufrido esta plancha, que ostenta hoy una línea muy igual sin matices ni finezas, con los negros empastados y habiéndose añadido el negro del fondo, como lo demuestra la prueba de estado conocida, no habrá sido nunca un modelo de grabado. Además, la concepción de esta obra es fea y de mal gusto, sin que sea suficiente a atenuar esas cualidades que tan descaradamente ostenta, ni su intención, ni su grandeza, ni su filosofía. Es francamente una obra antiartística y grotesca.

La prueba de estado, lleva de mano de Goya, el núm. 1 de la serie en el margen superior izquierdo. Firmada la plancha, desde las primeras tiradas «Goya», escrito al revés en la parte inferior derecha.

¿Existe alguna relación de idea entre este Disparate y el bellísimo Capricho (núm. 75) que lleva por lema «¿No hay quién nos desate»? Tal vez a pesar de lo muy diferente de la expresión y de lo que el autor ha recargado, con los años, la pésima idea que tiene de la unión de dos seres para toda la vida. Dado este caso no sería disparatado llamar a este Disparate «Disparate Matrimonial», si bien yo no lo titulo así, puesto que no conozco la leyenda de mano de Goya que así lo denomina.

192. 8. .... (325 mm. de ancho × 212 mm. de alto). Aguafuerte y agua tinta.

Dieciséis personajes en diversas actitudes, pero todos metidos en unos sacos atados a sus cuellos, sin que se les vea por tanto más que la cabeza, van en distintas direcciones y como pueden por un terreno sin accidente alguno.

¿Representarán estos ensacados a los individuos de una junta, asamblea, ministerio, etc., que impedidos de maniobrar no hacen sino ir dando tumbos? Es posible y hasta probable. Uno de ellos en primer término, a la izquierda, tiene aspecto de ser el jefe o presidente; varios parecen acatarle con sumisión y él dirige una mirada fiera a uno de los ensacados que, temeroso y como tratando de ocultarse, se adivina fácilmente que va a dar con su cuerpo en tierra.

Esta composición podrá haber tenido en un momento dado su actualidad; hoy carece de todo interés.

Como grabado es igualmente de importancia muy secundaria, gris, y sin encanto alguno, agrio y duro. Es cierto que debe recordarse el malísimo estado de la plancha a juzgar por las pruebas que han llegado hasta nosotros. Supone Lefort, que como yo desconoce pruebas de estado de este cobre, que debió de estropearse en la tirada de 1850 y que retoques posteriores no han hecho sino empeorar su estado. Los ejemplares de 1864 dejan también bastante que desear, aun cuando son menos malos que los pocos anteriores. El negro del cielo, añadido indiscutiblemente, completa, a mi juicio, el mediano efecto de esta desgraciada obra.

193. 9. .... (328 mm. de ancho × 216 mm. de alto). Aguafuerte y agua tinta.

A la derecha de la composición, un extraño personaje trae, sobre un cojín cubierto de encajes, cuatro gatos que dos individuos de rodillas piden o van a recibirlos en sus manos. Detrás de este grupo diferentes personajes revueltos y en actitudes diversas leen, discuten y gritan; una mujer sostiene a un recién nacido. En el fondo, a la izquierda, un hombre gordo con un enorme sombrero, parece que se precipita cuanto puede por llegar al primer término que ocupa el grupo.

No creo, como piensa alguien, que esto sea sátira de una escena cortesana de tiempo de Carlos IV en la que hacen gran papel los gatos, por los que tenía predilección la reina María Luisa. Todo hace creer que este aguafuerte, posterior a los años de la guerra, no haga alusión a épocas ya pasadas y en las que, aún más que por el tiempo transcurrido por los terribles acontecimientos que en él se desarrollaron, habrían perdido ya toda su actualidad e interés Maria Luisa y sus gatos. Será probablemente una escena con alusión precisa a cosas del tiempo en que la plancha se dibujó y cuya trascendencia relativa no ha llegado a nosotros.

Como aguafuerte es muy feliz: la mancha es acertada, tiene jugo y toques muy bellos y, sobre todo, el movimiento de todos los personajes está muy bien conseguido. La conservación de la plancha no es de las peores; lástima que, como en la mayoría de ellas, el fondo del cielo dado de negro con posterioridad, descomponga el conjunto.

194. 10. .... (320 mm. de ancho × 213 mm. de alto). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 50-2)

En primer término, un caballo encabritado muerde y sostiene en sus dientes por la ropa a una mujer, que en el aire, violentamente impulsada hacia atrás, clama al cielo con expresión de espanto y los brazos extendidos. A la izquierda, más en segundo término, otra mujer es presa de la voracidad de un

inmenso animal que la devora con su boca enorme. Otro tercer animal de gran tamaño, especie de hipopótamo del que no se ve más que la parte superior, parece buscar con su ojo avizor la presencia de una tercera mujer para no ser menos que sus compañeros. Firmado en el terreno a la derecha: «Goya».

Este aguafuerte está mal conservada como casi todas las de la serie. La raya está como aplastada y toma la tinta con un ennegrecimiento particular y sin frescura alguna. Puede observarse la gran relación que tiene este rayado con el de los Disparates números 6 y 7, los tres de técnica muy análoga.

La prueba de estado que conozco de la colección del Sr. Vindel, y que reproduzco, para poder compararla con la de la edición corriente (*Lámina* 50-1.) está marcada en el margen superior izquierdo con el núm. 3. Ni que decir tiene que es muy superior a las de las tiradas conocidas. Lefort dice haber conocido otra prueba de estado de aguafuerte pura que tenía marcado el núm. 25, y de ello deduce que esta serie de «Los Disparates» sería más numerosa que la que ha llegado hasta nosotros. Nada se me ocurre para objetar esta afirmación; sólo sí debe recordarse que ese dato sería el único para pensar que «Los Disparates» habían de constar de más láminas que de las 21 que él citaba o las 22 que catalogamos en esta obra.

195. 11. .... (324 mm. de ancho × 216 mm. de alto). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 51-1.)

Una mujer joven y bien ataviada, de cuyo tronco arrancan dos cabezas, huye perseguida por dos hombres que se detienen al verla refugiarse en un recinto ocupado por seis viejas grotescas, que parecen acogerla con asombro y benevolencia.

Esta composición, para mí totalmente inexplicable, está bien de movimiento, gracia y de expresión. Ostenta un rayado más vario y fino que otras de esta serie y es por esta razón una de las que más se asemejan a la técnica empleada en «Los Desastres de la Guerra». Las viejas tullidas y decrépitas, que componen el grupo de la derecha de este aguafuerte, verdaderasy terribles caricaturas del ser humano, son de aquellas figuras predilectas de los imitadores de Goya y que, con más o menos variantes, se han repetido por ellos después en diversas ocasiones.

En la prueba de estado única (yo no conozco otra ni encuentro quien cite alguna) en propiedad del Sr. Vindel, aparece en el margen superior izquierdo el núm. 14 de mano de Goya.

196. 12. .... (326 mm. de ancho × 213 mm. de alto). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 51-1.)

Tres hombres y tres mujeres, vestidos todos con unos trajes que son a modo de caricaturas de los trajes de majo, bailan, formando corro, al son de de sus castañuelas.

Aparte algún movimiento gracioso, el conjunto de esta composición es de poco interés. Las figuras son ridículas, las cabezas feísimas, con aspecto de carátulas, y todo tieso, feo y con poca gracia. Es de suponer que represente alguna alusión a personajes de la época del artista.

Desconozo pruebas de estado. La plancha parece, a juzgar por las pruebas de la tirada corriente, de las menos mal conservadas.

197. 13. .... (330 mm. de ancho × 218 mm. de alto). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 52-2.)

Cuatro hombres, con unos aparatos sencillos, compuestos de dos grandes alas, hienden los aires en distintas direcciones. Mueven sus aparatos por medio de unas cuerdas que van desde sus pies a diferentes puntos de las alas, y también de sus manos, que se apoyan en ellas. Otro aparato, que se ve en el fondo, a medias, hace creer que es un quinto aviador cubierto por el ala izquierda del que ocupa el primer término.

La concepción y el acierto de esta obra son excepcionales y debe considerarse como una de las más salientes de su autor. El dibujo fino y correctísimo, la ligereza de ejecución y más aún que nada la originalidad de la idea, merecen el mayor elogio y explican la universalidad de esta lámina (1).

Como técnica es de las más salientes de Goya e indiscutiblemente la mejor de «Los Disparates». Y eso aun ateniéndose a juzgarla tal como a nosotros llega a través de su estado en la tirada del 1864. Interesantísima es la prueba de artista con fondos blancos (Filigrana «Nolo») que lleva en el margen superior izquierdo el núm. 4, propiedad del señor Vindel. (*Lámina* 52-1.) Aparte, naturalmente, del mejor estado que refleja el cobre, más limpio, menos cansado y con un rayado puro sin la menor pesadez y aplastamiento, el fondo blanco da a esta composición una ligereza y vaporosidad muy en consonancia con su asunto, y quita la pesadez que produce el fondo negro.

Lefort, que dice conocer ejemplares de la tirada de 1850, afirma que a pesar de sus deficiencias, son superiores a los de la de 1864. Recuerda además que Ceán Bermúdez cataloga esta plancha con el núm. 34 y con el epígrafe de «Modo de volar». Supone, por último, que esta pieza fué hecha al par de las últimas que componen «La Tauromaquia». Pienso que es posible; de todos modos. no parece este aguafuerte de las últimas de la serie ni por su técnica ni por su concepción. Tal vez ésta y alguna otra estuvieran ya hechas cuando poco más tarde, cuatro años no más (como supongo yo hipotéticamente) se decidió a realizar o más bien últimar la colección que compone «Los Disparates».

---

(1) Más de una vez, en efecto, este aguafuerte ha sido reproducida y comentada, no en publicaciones de arte, sino en publicaciones de aeronáutica en diferentes idiomas. Recuérdese, por ejemplo, el lugar preferente que ocupa en el admirable libro «Histoire Aéronautique par les Monuments», de François-Louis Bruel. París, 1909. Capítulo VII. «Aéronautique Légendaire et Fantaisiste».

198. 14. DISPARATE DE CARNAVAL (320 mm. de ancho × 208 mm. de alto). Aguafuerte y agua tinta.

Dos personajes ridículamente vestidos se saludan. Sus manos puestas en el vientre y la posición de sus cuerpos parecen indicar, más que otra cosa, que uno y otro sufren una imperiosa necesídad física que requiere presta resolución. Otros personajes no menos absurdos rodean este grupo. Uno al fondo marcha hacia la derecha sobre unos zancos.

No parece fácil dar la explicación de lo que pueda representar esta escena de apariencia tan grotesca. Supone Lefort que la presencia en el grupo de un soldado francés (no está claro que sea un soldado francés) y el hombre de los zancos son datos para pensar que a lo que aquí se quiere aludir es a la famosa entrevista de Bayona. No creo yo que por tan leves indicios pueda ni deba calcularse que esta ridícula escena tenga la menor relación con la histórica entrevista.

La prueba de estado que se guarda en la Biblioteca Nacional, dice el pie, de letra de Goya «Disparate de Carnabal». Es la única prueba de estado que conozco de esta plancha.

A juzgar por las pruebas de la tirada de 1864, resulta de poco interés como grabado; muy igual, fino, vulgar y duro.

199. 15. DISPARATE CLARO (322 mm. de ancho × 209 mm. de alto). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 53-2.)

Sobre un estrado, que ocupa las dos terceras partes de la composición, a la derecha, hay un numeroso grupo de monjes, mujeres y fieles. Uno de estos personajes, que no puedo apreciar bien si es monje o mujer, indica la boca de un abismo por el que se precipita, cayendo, no se sabe de dónde, un soldado. En el fondo varios hombres, montados unos sobre otros, sostienen unos enormes paños que cubren gran parte de este grupo.

La descripción que precede es la de las láminas de este aguafuerte de la tirada de 1864. Existen, por lo menos, dos pruebas anteriores con bastantes variantes. Lefort las describe y von Loga nos da a conocer una diciéndonos que pertenece a Herr Hoffmann en Viena. ¿Será una de las de que habla Lefort? En ninguna de las dos existe la figura del soldado, y aparecen, en cambio, unos rayos luminosos, llamas y humo que salen por aquella sima (*Lámina* 53-1); otra columna de humo ocupa el lugar de dos personajes del estado definitivo del cobre; otros puntos menos importantes también se han variado, especialmente en la figura del hombre arrodillado que se representa a la derecha de la composición. Por lo tanto, y ateniéndonos a las referencias indicadas, existen de este aguafuerte tres estados: el primero que es el que acabamos de describir y del que parece que es la única prueba, la que puedo reproducir; el segundo muy semejante al primero con ligeros toques de agua tinta. Esta prueba según nos refiere Lefort (yo no la conozco) ostenta de mano de Goya el nú-

mero 7 y la leyenda «Disparate claro». El tercero es tal como lo reproduce la edición de la Academia. Por lo tanto, este aguafuerte me parece evidente que pertenece a la serie que venimos mencionando (trece de ellas en poder del Sr. Vindel, de las cuales siete con leyenda) de una tirada de pruebas de estado excepcionales y únicas hechas por Goya y que nos han servido de principal fundamento para denominar a esta serie «Los Disparates». Lefort no tenía lugar para razonar este cambio, pues ya dice que no conocía más leyenda que la de esta prueba.

Esta obra, que como técnica es bastante pesada y monótona y como concepción parece incomprensible, nos sirve de argumento para afirmar una vez más, que en efecto, estas planchas perdieron mucho con los retoques posterio- a Goya, pero que, aparte algunas, pocas, en general, su dibujo fué siempre descuidado, y su técnica, monótona y dura, con pocos matices y finezas. Nos lo demuestra este «Disparate claro» del que conocemos pruebas anteriores a todo retoque de mano extraña al autor, puesto que fué retocado después de aquel estado por el propio Goya, y aquel primer estado no deja de ser bastante deficiente.

Algo semejante ocurre también con lo que se refiere a los movimientos y a la expresión. ¿Cómo es posible que este grupo tan expresivo y tan marcado sea lo mismo, sea idéntico ante la contemplación de unas llamas que salen de un abismo que ante el espectáculo de un soldado que se precipita en una sima?

200. 16. .... (327 mm. de ancho × 215 mm. de alto). Aguafuerte y augua tinta.

Una mujer, cuya expresión es la del mayor asombro, no exento de cólera, coge por la mano a un hombre que parece tener tres brazos, el cual sufre por el otro lado una filípica que le dirige otro tercer personaje, cubierto con una capa, no menos ridículo que los dos descritos. Más al fondo vemos otras figuras, dos de ellas con doble cara.

Debe de haber sufrido este cobre no poco con los retoques y el fondo negro, pero, desconociendo pruebas de estado anteriores, no puedo precisar sino que su estado actual es mediano. Todo en él, suelo, caras, trapos, etc., tienen el mismo valor y no se aprecia fineza alguna.

201. 17. .... (326 mm. de ancho × 219 mm. de alto). Aguafuerte y agua tinta.

Siete personajes rodean y se burlan, señalándole varios con el dedo y uno preparando una jeringa, a un viejo caricaturesco que, en medio de la composición, medio desnudo y sentado en un banco, tiene aspecto de condolerse de su mala suerte; sólo un perro a sus pies parece dispuesto a defenderle. En el fondo se ve un hombre a caballo que mira con absoluta indiferencia la escena.

Algunas de estas figuras tiene expresión graciosa y movimientos acertados, pero en conjunto esta composición es de las más desdichadas de «Los Disparates».

202. 18. .... (323 mm. de ancho × 207 mm. de alto). Aguafuerte, agua tinta y trabajos de bruñidor.

Sobre un fondo de tinieblas, un viejo, envuelto en un amplio manto que el viento agita, avanza rodeado de monstruos y fantasmas, cuya visión parece que quiere alejar, extendiendo hacia ellos el brazo derecho. A sus pies queda un cadáver envuelto en blanco sudario, extendido en la tierra.

Tiene esto el aspecto de la persecución del criminal; las visiones del asesino después del crimen. Lo que no es posible precisar es si se referirá a alguna persona determinada, como parece indicar el gran carácter de la cabeza. Como aguafuerte se diferencia bastante de la mayoría de las que componen «Los Disparates». A fuerza de rayar y de medias tintas consiguióse un negro demasiado uniforme, por cuanto se aprecia que después se consiguieron claros con trabajo de bruñidor, en la cabeza de la figura central, en los paños blancos que envuelven el cadáver y en algunos otros puntos.

Láminas no publicadas en la colección de la Academia en 1864.

203. 19. DISPARATE CONOCIDO (329 mm. de ancho × 215 mm. de alto). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 54-1.)

Un grupo de gentes, unas asustadas y otras burlonas, contemplan dos especies de enormes espantapájaros compuestos de unos armazones de madera recubiertos con paños, calzones, y uno con sombrero; éste, además, blande un espadón con su diestra. El hombre que aparece en primer término del grupo de gentes, rechifla a los falsos fantasmas y les presenta con el mayor descaro las partes traseras.

Es esta una preciosa aguafuerte por todos conceptos, como composición, como rayado y, sobre todo, como mancha y feliz contraste de blancos y medias tintas. La tirada hecha por la publicación «L'Art» de París en 1877, demuestra el buen estado de conservación del cobre. Esta plancha y las que siguen en este catálogo se salvaron sin duda de la mano brutal que retocó las dieciocho primeras de la serie. En esta publicación francesa se le dió el título de «¡Qué guerrero!»

Conozco la prueba de estado que posee el Sr. Vindel; es en todo análoga a las otras pruebas de esta colección única ya descritas. En ella aparece en la parte superior derecha, el núm. 20 y al pie la leyenda, siempre con el mismo carácter de letra que las anteriores, que dice «Disparate conocido». Filigrana «Morato».

La razón por la cual publico en la serie de «Los Disparates» ésta y las tres

aguafuertes que siguen, me parece evidente, pues a más de su proporción, carácter y asunto, bastaría la existencia de pruebas de estado con la leyenda de «Disparate» para no titubear en añadir estas tres láminas a la serie qne nos ocupa.

204. 20. DISPARATE PUNTUAL (325 mm. de ancho × 217 mm. de alto). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 54-2.)

En pie, sobre un caballo equilibrista que se mantiene con sus cuatro patas sobre una maroma tendida, una mujer hace equilibrios, a su vez, asombrando con su destreza a un numeroso público que la contempla.

Es curioso observar el rayado tan libre y tan personal que empleó el autor en el grupo del fondo. Como la anterior, demuestra esta lámina estar bien conservado el cobre a juzgar por la tirada hecha por «L'Art» en 1877. En ella aparece el título de «Una reina del circo».

En la serie de pruebas de estado únicas del Sr. Vindel, la leyenda, siempre con el mismo carácter de letra que las anteriores, dice «Disparate Puntual.» Filigrana «Morato».

205. 21. DISPARATE DE BESTIA (328 mm. de ancho × 215 mm. de alto). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 55-2.)

En medio de una naturaleza extraña que se asemeja a un circo natural, un enorme elefante está parado ante un grupo de cuatro personajes que, con turbantes, calzones anchos y túnicas, parecen vestidos, de judíos unos, y otros de moros; uno de ellos presenta al elefante un libro de leyes y otro le halaga moviendo un collar con campanillas.

Estimo este aguafuerte una de las mejores de «Los Disparates», llena de intención y de expresión comprensible, de gracia y de talento. Ese elefante, que estará mejor o peor dibujado, mejor o peor copiado de un elefante, diríamos, con más precisión, da, no obstante, la sensación de algo enorme, colosal y fuerte, es decir, lo que mejor representa aquel animal. Esto grande, que está parado, bien pudiera ser el pueblo, manso, sumiso, expectante, inconsciente de su fuerza. Los cuatro bergantes que a cierta distancia le miran, algo temerosos y dispuestos a salir corriendo si la enorme trompa les amenazase, pudieran ser a su vez los directores del elefante, legisladores y políticos, que tratan de convencerle a fuerza de coba y sonsoniche, de la excelencia de aquellas leyes que le presentan.

Publicada como las dos anteriores por «L'Art» en 1877 con el título de «Otras leyes por el pueblo». Supongo que esto es una traducción equivocada de *Autres lois pour le peuple*, es decir «Otras leyes para el pueblo».

En la serie de las pruebas de estado únicas del Sr. Vindel, (*Lámina* 55-1) ostenta la de este aguafuerte el núm. 22 en la parte superior derecha y, al pie, la leyenda «Disparate de Bestia». Filigrana «Morato».

206. 22. Disparate de Tontos (326 mm. de ancho × 212 mm. de alto). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 56-2.)

Cinco toros, en posiciones diversas, revueltos y como en el aire, es el asunto de este fantástico Disparate.

Como aguafuerte es muy saliente, apreciándose en ella un dibujo admirable y una gran ligereza de manejo de punta. Al describirla Lefort dice que no conocía ninguna prueba de este cobre. Como los tres anteriores los reprodujo «L'Art» en 1877 con el título de «Lluvia de Toros».

La prueba de estado, que conozco, de la colección del Sr. Vindel (*Lámina* 56-1) lleva la leyenda, siempre con el mismo carácter de letra de «Disparate de Tontos». No se me alcanza bien el significado de este título con el asunto representado.

En lo que creo estar en razón es en publicar este aguafuerte como una de «Los Disparates». En general ha figurado y se ha catalogado como una lámina de «La Tauromaquia», si bien no entre las que forman la colección de la serie conocida. Pienso que, ni por proporciones, ni por carácter, ni por asunto (aun cuando en él haya toros) tiene relación este aguafuerte con las de «La Tauromaquia». El que el cobre se encontrara el año de 1877 con los tres anteriormente descritos (en poder del pintor español E. Lucas) era un dato para pensar que con ellos, con los que además guarda estrecha relación de analogía y de tamaño, había de coleccionarse. A más de todo esto, el que aparezca una prueba en que con letra del autor diga «Disparate de Tontos», me parece definitivo, y no he dudado, por lo tanto, en aumentar con esta lámina, formando con ella un total de 22, esta serie singularísima de «Los Disparates».

VI

LA TAUROMAQUIA

En Goya, pintor de retratos (1), traté de la relación del pintor con la fiesta de toros, del origen de ésta y de las causas que determinaron que, en la época del pintor, precisamente, lo que había sido un deporte de nobles se convirtiera en espectáculo, en una fiesta popular. No he de insistir en este punto; sólo si es de recordar que los años de Goya son aquellos en que se fundamenta y crea el arte del toreo y en que aparece el torero como profesional, y en gran número por cierto, formando una pléyade brillante y famosa. Estos toreros son los verdaderos fundadores de su arte. Francisco Romero idea matar los toros cara a cara, trasteándolos con una pequeña muleta. Costillares ejecuta por primera vez el volapié y se le ocurre adornar a los lidiadores con vistosos trajes de seda cubiertos de alamares y caireles. Pedro Romero (nieto de Francisco), con un estilo peculiar, ceñido, elegante, sereno y reposado, es el fundador de la escuela Rondeña, que llegó a tener partidarios entusiastas. Y su rival Joseph Delgado, «Hillo», valiente hasta la temeridad, funda la escuela Sevillana, la afiligranada, de toreo alegre y movido, en que todo es gracia y adorno.

El entusiasmo de Goya por este espectáculo netamente español, lo prueba la serie de obras pictóricas de su mano que dedicó a reproducir escenas de toreo de todo genéro, entusiasmo que perduró en el artista

(1) Pág. 53 y siguientes.

hasta su última época, puesto que tenemos el dato de una carta de Moratín (ya dada a conocer en mi primer tomo) fechada en Burdeos en el año de 1825 cuando el pintor y el poeta se expatriaron, en que se lee:

«Goya dice que él ha toreado en su tiempo y que con la espada en la mano a nadie teme. Dentro de dos meses va a cumplir ochenta años.»

En su aspecto de grabador dedicó al espectáculo de los toros esta serie importante de aguafuertes que nos ocupa, una de las más famosas y artísticas que realizara. Muestra en ella un cierto deseo de manifestar erudición, no contentándose con reproducir suertes y actitudes de la lidia, es decir, del toreo como espectáculo, y aun cuando se llama Tauromaquia, vocablo que sólo expresa arte de lidiar los toros, su contenido nos demuestra que el artista quiso ir más allá, a todo aquello que es lucha del hombre con el toro, incluso dando a algunas de sus láminas—las primeras de la serie—un carácter legendario e histórico, haciendo aparecer árabes, moros y personajes como el moro Gazul, el Cid y Carlos V.

Siguen a estas primeras láminas las francamente tauromáquicas en que reproduce el espectáculo tal como él lo vió con multitud de escenas pintorescas unas, impresionantes otras, concretas muchas de ellas, en que hace aparecer a lidiadores famosos como Martincho, Juanito Apiñani, el indio Ceballos, el estudiante de Falces, Fernando del Toro, Rendón, Pedro Romero, Pepe Hillo y la Pajuelera.

Esta serie de aguafuertes, tal vez no sea una exacta copia de las escenas y de los momentos de la lidia: un técnico del toreo podría poner reparos a la reproducción de aquellas suertes, que resultan a menudo algo fantásticas y convencionales, pero en cambio en ellas se ha logrado de modo maravilloso la cualidad que más se perseguía, la del movimiento. En efecto, la observación de las actitudes de los hombres y de los animales en medio de aquellas escenas tan movidas, es la nota culminante de «La Tauromaquia». Y todo expresado con una justeza, un relieve y una valentía precisos para que estas composiciones logren dar la sensación de verdad y de vida que ostentan. Creo yo que hasta

no ha muchos años no habría sido posible comprender lo admirablemente sorprendidos que fueron aquellos movimientos por Goya. Sus toros parecerían más bien caricaturas de toros; nadie pintaba los toros como él y nadie podría creer que los toros tomaran esas actitudes ni determinaran esos movimientos. Fué preciso un invento, un algo más rápido que la visión humana, la fotografía instantánea, para demostrarnos lo admirable, lo preciso y lo justo de la observación y del modo de ver de aquella retina prodigiosa de Goya. El, y no los otros, tenía razón, y los toros y los hombres se movían como él había observado, adoptando actitudes y moviéndose en los momentos rápidos como él los reprodujo y no del modo convencional tan repetido por tantos artistas. Esta observación mía la puede comprobar hoy cualquiera fácilmente y la brindo a aquellos que se mofan de los toros que pintara y grabara Goya: no hay sino ver y comparar con algún detenimiento fotofrías instantáneas de corridas de toros y repasar después «La Tauromaquia». El único reparo que se puede poner a los toros de «La Tauromaquia» es su tamaño. En efecto, son pequeñísimos, y aun cuando Goya nos tiene acostumbrados a desproporciones de dibujo, débense éstas siempre a descuido o a despreocupación manifiesta en tal o cual ocasión, pero jamás a que lo tomara por sistema; y estos toros son por principio, desde el primero hasta el último, de un tamaño absurdo por lo pequeño. ¿Es que los toros entonces eran de aquel tamaño? No puedo precisar el tamaño de los toros de hace cien años, ni sé si el celo de los ganaderos ha podido aumentar las proporciones del ganado de lidia en esta forma, pero puede asegurarse que si en una corrida de nuestros días apareciera un toro, uno solo, del tamaño de éstos de Goya, se armaría tal *bronca* que quedaría memoria de ella para otros cien años.

Esta serie de cobres grabados por Goya tiene indiscutiblemente una unidad de plan de que suelen carecer otras colecciones del artista. Fueron precedidos de dibujos; conócense 50, que, procedentes de Carderera, se conservan hoy en el Museo del Prado. No todos fueron grabados, y la serie de aguafuertes, por tanto, representa una selección de los dibujos. La unidad de plan citada que la serie ostenta, induce a pensar que fué realizada en un lapso de tiempo relativamente breve.

En la colección no aparece la fecha más que en dos ocasiones, en dos láminas, las que llevan los números 19 y 31. La fecha es la de 1815, y, en efecto, está conforme la técnica de grabado que muestran estas aguafuertes con aquella fecha y naturalmente los años inmediatamente anteriores o posteriores. No me convence la opinión de Lefort de que «La Tauromaquia» se debe a dos épocas distintas; podrá haber alguna plancha bastante anterior, pero será alguna y no más, y yo al marcar la unidad de plan de esta obra, encuentro en ella también una manifiesta uniformidad de técnica. Salvo raras excepciones (la núm. 25 y la 30, que son de aguafuerte pura), estas aguafuertes son completas, realizadas con punta y media tinta, ayudadas con trabajos de bruñidor y a veces de punta seca, son muy propias y personales de su autor; aéreas, vaporosas, bien compuestas; con una escena central, relativamente pequeña, dejando mucho fondo libre, excepto cuando se representa la barrera y las gradas o tendidos en el fondo, ocupados por público, y aún en este caso el fondo no es pesado, está tratado ligeramente y no quita interés al grupo principal, más en primer término. «La Tauromaquia» no alcanza la fineza de ejecución de «Los Desastres de la Guerra», pero supera a la de «Los Disparates», las dos series más próximas en fecha a la que nos ocupa. Muestra en ella grandeza de composición y al mismo tiempo finura, gracia y delicadeza de ejecución notables; es decir, un total dominio del arte del grabado. Y debe recordarse una vez más que al hablar de estas bellezas de ejecución en «La Tauromaquia», como en las otras ya estudiadas series de aguafuertes de Goya, me refiero siempre a las finezas que ostentan las láminas en las primeras tiradas, pues en todas ellas los cobres han sufrido no poco, y en ésta precisamente, más tal vez que en otras; las líneas se han abierto, habiendo perdido su gracia en parte, las medias tintas se han aminorado, y el efecto de las láminas de las últimas tiradas no es ni con mucho tan excelente como el de las primeras.

Estas aguafuertes han sido encuadradas con un recuadro ligeramente tratado con raya, lo cual da un carácter nuevo y peculiar a la serie, si bien no en total, pues carecen de esta circunstancia, a más de las grabadas en el reverso de las planchas, las que llevan los núme-

ros 19, 23, 27, 28, 29 y 32. Parece que este recuadro será de mano del artista, pues ya figura en las pruebas de primera tirada.

Y veamos y tratemos de indicar las tiradas que de esta obra se han hecho, lo cual espero que nos llevará á precisar, mejor que hasta ahora lo está, el número de láminas de que se compone o se pueda componer, mejor dicho, pues ninguna de las tiradas es completa.

Iriarte nos dice que antes de 1855 está serie era muy conocida en Francia, aun cuando los ejemplares eran escasos y raros, y que las primeras planchas no existían. Nosotros sabemos, porque lo dice Carderera y porque está probado, que Goya tiró una primera edición de «La Tauromaquia», pero que ésta no salió en su época a la venta en total, sino que tan sólo se vendieron contadísimos ejemplares que consiguió un comerciante alemán establecido en Madrid, y que el resto de la tirada, casi toda la edición (no se conoce el número de ejemplares, pero debió de ser reducido), no apareció sino después de la muerte del hijo de Goya. Por lo tanto, los ejemplares de que habla Iriarte son necesariamente de esta primera y hasta entonces única edición, de la que sin duda fué a Francia la mayoría de los ejemplares, pues en España eran rarísimos, y en Francia, aunque no numerosos, era conocidos de los aficionados al arte del grabado. Y en efecto debían de serlo, pues Burty, al dar cuenta de algunas ventas famosas en París, dice: «Colección His de La Salle. Un ejemplar encuadernado fué vendido en 306 francos. En la venta Frédéric Villot un ejemplar de «La Tauromaquia» alcanzó 225 francos. En la venta Solar un hermoso ejemplar alcanzó 316 francos.» Todo esto nos demuestra, en efecto, que los ejemplares existían en las grandes colecciones, que se citaban en las ventas y eran cotizados a precios altos para aquella época. Y para que no haya la menor duda, después de celebrar la belleza de esta primera edición, copia el título que llevaba impreso al frente de la explicación de las láminos: «Treinta y tres estampas que representan diferentes suertes y actitudes del arte de lidiar los toros, inventadas y grabadas al aguafuerte en Madrid por Don Francisco de Goya y Lucientes.» Y añade: «Las planchas 19, 28 y 31 son las únicas firmadas, Goya 1815, en el ángulo inferior izquierdo.» En lo cual, por cierto,

se equivoca, pues, en efecto, son las únicas tres firmadas, pero fechadas no hay más que dos, la 19 y 31, como ya antes hemos dicho.

Pero a pesar de las tiradas mencionadas, «La Tauromaquia» no fué divulgada entre el gran público ni pasó a ser verdaderamente de su dominio, hasta el año de 1855 con la tirada que entonces hiciera la Calcografía de la Imprenta Nacional. Compone ésta un álbum apaisado que lleva al frente, con el título, el retrato, en busto, famoso del artista, con gran sombrero de pelo, corbatín y levitón que hiciera popular la edición de «Los Caprichos» no pocos años antes. El título de este álbum que publicó la Calcografía es el siguiente: «Colección de las diferentes suertes y actitudes del arte de lidiar los toros. Inventadas y grabadas al agua fuerte por Goya. Madrid, 1855. Estampado en la Calcografía de la Imprenta Nacional.» En otra hoja lleva este álbum impreso el asunto de cada una de las estampas que componen la serie, diciendo al frente: «Treinta y tres estampas que representan diferentes suertes y actitudes del arte de lidiar los toros. Inventadas y grabadas al agua fuerte en Madrid por Don Francisco de Goya y Lucientes.» Este título de las estampas es, naturalmente, aquel que nosotros damos al frente de cada una de ellas al mencionarlas luego por separado.

¿Quién llevó los cobres a la Calcografía para hacer esta edición? Desconozco este punto, como también ignoro la suerte que corrieron desde esa fecha de 1855 hasta veinte años después aproximadamente, en que aparecieron en poder de un editor francés, Loizelet (12 rue des Beaux Arts. París), que los había adquirido en España y que hizo con ellos una nueva edición sin fecha, *La Taureaumachie, recueil de quarante estampes inventées et gravées à l'eau-forte par don Francisco Goya y Lucientes.* Va acompañado de una cubierta con un grabado al aguafuerte (creo que del propio Loizelet) en que se reproducen algunas figuras de las láminas que encierra, y el retrato de Goya en busto, tocada la cabeza con un sombrero tricornio. Es obra bien grabada, pero de poco carácter.

Este álbum no consta tan sólo de las 33 láminas que nos eran conocidas por las ediciones anteriores, sino de éstas—conservando su numeración—y de otras siete que las siguen, marcadas con las letras

desde la A hasta la G; es decir, que consta de 40 láminas. ¿Cómo explicarse este aumento de la colección en siete estampas? Parece probable que en 1815 estas siete láminas no existieran, y que al hacer en 1855 la segunda edición por la Calcografía no se publicaran, con el objeto de que esta fuera idéntica a la primera. Y digo que parece probable que fuera así, porque hay que desechar la idea de que la Calcografía no dispusiera de estas siete planchas, por la razón sencilla de que los más de estos siete nuevos grabados están hechos en el reverso de los cobres de varias de las 33 publicadas por la Calcografía.

Los cobres fueron después a propiedad del grabador español R. de los Ríos, quien hizo, no ha muchos años, otra edición en París muy cuidada y bien estampada y en la que figuran todas las láminas de la edición Loizelet y en igual forma y orden (1). Y esta es la última edición que se ha hecho de «La Tauromaquia».

Lefort—a cuyo catálogo de los grabados de Goya debe tanto esta obra, no nos cansamos en repetirlo—, al llegar a este punto sufre indiscutiblemente, no obstante el celo con que trataba de comprobar todos sus datos, un grave error que vamos a permitirnos corregir. No es cuestión de criterio, sino de hechos. El famoso crítico menciona la edición Loizelet, y en las páginas que dedica (2) a *Pièces inédites de La Tauromachie* describe siete láminas, diciendo: *Les sept planches inédites font partie du recueil récemment édité par Loizelet.* Y esta es la equivocación: de las siete láminas que describe, tan sólo cuatro son de las publicadas por Loizelet. Las que este editor marcó con las letras A, B y D no están descritas por Lefort. Y en cambio las que Lefort cataloga con los

(1) Los cobres en propiedad de D. R. de los Ríos fueron ofrecidos al Estado español por un precio razonable. El senador D. Ramón Gasset habló muy fundadamente de la adquisición de aquellos cobres, en el Senado, en 10 de Noviembre de 1915. Con este motivo yo publiqué un artículo en *El Imparcial* del día siguiente rogando al ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes que resolviera favorablemente aquel asunto de fácil resolución. Ni las palabras del Sr. Gasset en la Alta Cámara, ni mi modesto artículo periodístico, surtieron el menor efecto, y hoy, dos años después, las cosas siguen en semejante estado.

(2) Siempre en la ya tantas veces mencionada obra «Francisco Goya. Etude biographique et critique suivie de l'essai d'un Catalogue raissonné de son œuvre gravé et lithographié. Paris, 1877».

números 116, 118 y 122 (numeración de su catálogo general) no aparecen en la edición Loizelet ni en ninguna otra publicación. Cosa rara es que Lefort omitiera tres láminas dadas a conocer por Loizelet; pero es aún mucho más extraño que describa otras tres completamente inéditas. A mi juicio, esto tiene la explicación siguiente: Lefort vino a España en época de Carderera (antes de la publicación de Loizelet), cuando tan sólo eran conocidas 33 láminas de «La Tauromaquia». El erudito coleccionista español acogió al francés cual él se merecía y le facilitó todo género de datos. Entre ellos iría el de darle a conocer siete láminas de esta serie de Goya que no fueron publicadas en la colección ni por el autor ni por la Calcografía. Lefort marchó a París con sus apuntes y, cuando ya tenía preparado su libro, se publicó la edición de Loizelet. Lefort no dudó un solo instante y pensó que las nuevas siete láminas que Loizelet publicaba eran las que le dió a conocer Carderera y trasladó sus apuntes al manuscrito de su libro sin pensar en más. La casualidad que hizo que fueran siete las nuevas láminas dadas a conocer por Loizelet y siete también las que poseía Carderera, inéditas, explican, a mi juicio, claramente esta confusión. El conde de la Viñaza, siguiendo a Lefort, sufre la misma equivocación. Esta no creo que haya sido subsanada hasta ahora.

Cotejando yo las descripciones de Lefort y las siete láminas nuevas de Loizelet, caí en la cuenta de la equivocación—la cosa no tenía el menor mérito—y dime entonces a buscar las tres láminas restantes. Dos de ellas las encontré (creo que en ejemplar único) en la Biblioteca Nacional, procedentes, claro está, de la colección Carderera, donde pienso que las vería Lefort. La tercera está en Viena en propiedad del doctor J. Hofmann y ya la dió a conocer von Loga. Por lo tanto, «La Tauromaquia», que hasta la publicación Loizelet constaba tan sólo de 33 láminas y después de la edición de este grabador, de siete más, de 40 láminas, debe hoy aumentarse en tres más, las dos de la Biblioteca Nacional y la del Dr. Hofmann, de Viena. Y aun sin temor de error podemos añadir una más de la que tan sólo, que yo sepa, existe una prueba en propiedad particular. Este dato curioso me lo proporciona el señor Vindel, hijo, a quien se lo agradezco en lo que vale. En este libro repro-

duzco las 10 pruebas, siete de Loizelet y las otras tres antes inéditas, pudiendo asegurar que es la primera vez que se ven reunidas. De la última, de aquélla de que jamás oí hablar, hasta la referencia del Sr. Vindel, puedo asegurar también que existe, sin que me sea dado precisar más en este asunto. Esta, ya que no puedo reproducirla, la describo en la catalogación que sigue, donde figura completa, pienso que también por vez primera, la descripción de 44 láminas de «La Tauromaquia»; número que se descompone en las 33 de las antiguas ediciones, numeradas; más las siete de Loizelet marcadas con las letras *A. B. C. D. E. F.* y *G.*; las tres de la confusión de Lefort, que marcamos, como continuación a las anteriores, con las letras *H. I. J.* y la descubierta por el Sr. Vindel, hijo, con la letra *K.*

En cuanto a una lámina con asunto de toros que Lefort y Viñaza citan entre las de «La Tauromaquia» con el título de «Los cinco toros», nosotros la consideramos, por lo que ya dijimos en su momento, como perteneciente a la serie de «Los Disparates» y la denominamos, naturalmente, según la tituló Goya «Disparate de tontos». Tan sólo recuerdo esto aquí, para evitar toda confusión con las láminas indiscutibles de «La Tauromaquia».

Acerca de las condiciones de estampación de las dos ediciones últimas de «La Tauromaquia», la edición Loizelet y la edición Ríos, debemos consignar que son muy apreciables. Obsérvase, no obstante, en la edición Loizelet, que—debido seguramente a que los cobres llegaron a sus manos ya usados, gastados—trató de subsanar los defectos de conservación, trabajando algo en las planchas y forzando la estampación de modo tal que disimulase las deficiencias de los cobres. Por ejemplo; en la plancha núm. 2, en las nubes y en el terreno del fondo a la derecha, se aprecia distintamente el trabajo de ruleta que Loizelet se creyó en la obligación de realizar para reforzar esos trozos que sin duda estaban perdidos o poco menos. El trabajo del retocador es discreto aun cuando en la parte clara del cielo se observan durezas en el manejo del bruñidor al tratar de conseguir efectos claros. R. de los Ríos se encontró, claro está, las planchas en el estado que las dejó Loizelet, y dentro de ello realizó una tirada dirigida personalmente por él, con el

mayor cuidado y discreción. Resulta esta edición como un término medio entre las primeras tiradas, en que dominan líneas finas y delgadas y medias tintas muy ligeras, y la edición Loizelet en la que sin duda para evitar calvas y defectos de las planchas, se la dotó de medias tintas forzadas y consiguientemente de cierta pesadez.

Puede recordarse, para evitar confusiones a personas poco enseñadas en el arte del grabado, que a fines del siglo XIX publicóse en Barcelona una colección de fototipias de las 40 láminas de esta colección.

207. 1. Modo con que los antiguos españoles cazaban los toros a caballo en el campo (208 mm. de alto × 311 mm. de ancho). (*Lámina* 57 - 1.)

Cuatro hombres de aspecto primitivo (sin duda se ha querido representar en ellos a la antigua raza de pobladores de la Península), tres a pie, valiéndose de cuerdas y lazos, y uno a caballo que alancea, abaten y sujetan a un toro bravo en los campos, para hacerse con él.

No es de las mejores. Bien conservada. Se aprecian trabajos de bruñidor no muy finamente ejecutados en el horizonte, a la derecha.

Existe prueba de primer estado (aguafuerte pura, sin media tinta) en la Biblioteca Nacional, procedente de la colección Carderera.

208. 2. Otro modo de cazar a pie (197 mm. de alto × 311 mm. de ancho). (*Lámina* 57 - 2.)

Dos hombres de carácter primitivo, como los de la lámina anterior, clavan sus garrochas en los costados de un toro que se abate con el hocico en tierra y doblando una de sus patas delanteras.

Muy acertada en la expresión del esfuerzo de estos hombres y en la actitud del toro. Fina y aérea en su fondo, esfumado y ligero.

Existe prueba de primer estado en la Biblioteca Nacional, procedente de la colección Carderera.

209. 3. Los moros establecidos en España, prescindiendo de las supersticiones de su Alcorán, adoptan esta caza y arte y lancean un toro en el campo (197 mm. de alto × 316 mm. de ancho).

Un toro ha sido atravesado por una lanza que acaba de clavarle un moro que, caído de su caballo, está a los pies de la fiera. Otros tres moros a pie atacan con sus armas al toro para salvar a su compañero. La indumentaria de estos moros es curiosa y desde luego bastante convencional: turbante, una chaquetilla corta, faja y calzones anchos de tipo turco.

No es de las más interesantes; de ejecución fina, pero nimia y de poco efecto.

Existe prueba de primer estado en la Biblioteca Nacional, procedente de la colección Carderera. Se cita otra que figuró en la colección Lefort, tirada en papel con filigrana «Serra.»

210. 4. Capean otro encerrado (199 mm. de alto × 306 mm. de ancho).

Tres moros con trajes análogos a los de la anterior estampa; uno torea de frente por detrás a un toro pequeñísimo; otro más en segundo término le espera, y el tercero, en cuclillas en el fondo, está haciendo una especie de zalema para llamar la atención de la fiera. En el fondo se ve un enmaderado.

Se aprecian trabajos de bruñidor.

211. 5. El animoso moro Gazul es el primero que lanceó toros en regla (205 mm. de alto × 312 mm. de ancho).

Este moro, a caballo, alancea a un toro bravo atravesándole con una lanza, manejada con sus dos manos, desde la cruz al vientre. El animoso Gazul era un moro de la corte del Rey de Sevilla, allá por los años de 1050 a 1090.

La fuerza y el empuje del toro están muy bien expresados. Su conservación es mediana; se aprecian calvas en los negros, sobre todo en los del toro. Puede observarse que en estas y en otras láminas (en la núm. 3, por ejemplo), se aprecian en la parte alta unas ráfagas obscuras, verdaderas manchas que descomponen el conjunto. Como quiera que estas ráfagas no existen en las pruebas antiguas, sino a partir de la tirada de 1855, deben achacarse a algún accidente de los cobres o a retoques torpemente hechos.

Se citó una prueba de aguafuerte pura sin media tinta en la antigua colección Galichon, de París.

212. 6. Los moros hacen otro capeo en plaza con su albornoz (202 mm. de alto × 303 mm. de ancho).

Dos moros, uno de ellos torea de frente por detrás a un toro, mientras el otro permanece en segundo término. En el fondo la empalizada que forma la plaza, en la que parecen indicados, aunque muy ligera y borrosamente, algunos espectadores.

Bien conservada. Se aprecian trabajos de bruñidor con los que se han conseguido los claros del terreno.

Existen conocidas dos pruebas de primer estado, una en la Biblioteca Nacional, procedente de Carderera, y otra en la antigua colección Galichon, de París.

213. 7. Origen de los arpones o banderillas (200 mm. de alto × 317 mm. de ancho.

A la derecha un toro plantado. A la izquierda un moro que con la capa en la mano izquierda llama la atención del toro, mientras que con la derecha se dispone a clavarle una flecha, más bien arponcillo (nombre con que se conocía en aquellos tiempos, los de Goya no los de los moros), origen de las banderillas. Más al fondo otros dos lidiadores y, en último termino, la empalizada que resguardaba a los espectadores.

Muy bien conservada, presentando en la edición de 1855 las mismas finezas que en las de la primera tirada.

214. 8. Cogida de un moro estando en la plaza (202 mm. de alto × 317 mm. de ancho.

Una cogida. Un moro ha sido cogido y encunado por un toro, al que otro lidiador le agarra un cuerno y trata de clavarle un arponcillo; más al fondo otros dos moros acuden a salvar a su compañero.

Muy bien conservada como la anterior.

215. 9. Un caballero español mata un toro después de haber perdido el caballo (202 mm. de alto × 312 mm. de ancho).

Terminada la serie de los moros en la anterior lámina, da con esta comienzo la de los caballeros españoles. Uno de éstos, convencionalmente vestido, se supone que, después de haber sido herido su caballo por el toro (el caballo herido vese al fondo), ha comenzado la lucha, denominada «empeño a pie», y ha conseguido abatir a la fiera, que se le ve tumbada en primer término, herida por una estocada que el caballero acaba de darle, mortal seguramente, pero que no la aplaudiría hoy un entendido, por ser francamente una mala estocada, muy delantera.

Aprécianse ligeros trabajos de bruñidor en el fondo; no mal conservada.

216. 10. Carlos V lanceando un toro en la plaza de Valladolid (207 mm. de alto × 310 mm. de ancho).

Carlos V, vestido de modo fantástico, como el caballero de la anterior estampa, jinete en un caballo bastante mal dibujado, pone una buena vara, picando en lo alto, a un toro que le acomete.

Salvo manifiestas desproporciones entre jinete, caballo y toro, y descuidos de dibujo, esta composición es notable por su movimiento. Aprécianse preciosos trabajos de bruñidor en el cuarto trasero del toro.

Se citaba una prueba de primer estado en la colección Lefort.

217. 11. El Cid Campeador lanceando otro toro (216 mm. de alto × 310 mm. de ancho).

Vestido de modo tan convencional y fantástico como el caballero de la estampa núm. 9 y como el Carlos V de la 10, el Cid, a caballo, picando en

su sitio, en lo alto, atraviesa con su lanza a un toro que le acomete briosamente.

El fondo de este cobre ha sufrido bastante. Consérvase bien la parte del toro en la que se aprecian trabajos de bruñidor.

Se citaba una prueba de primer estado en la colección Lefort.

218. 12. Desjarrete de la canalla con lanzas, medias lunas, banderillas y otras armas (207 mm. de alto × 312 mm. de ancho).

Un toro negro plantado en primer término. Tres hombres con lanzas y banderillas se aperciben a la acometida, a la derecha de la estampa. En el suelo dos hombres, muertos o heridos, permanecen inmóviles. Otro grupo de cinco hombres más avanza desde el fondo y uno de ellos con la media luna se apresta a desjarretar al toro. (Usábase esta media luna para inutilizar al toro, cortándole los tendones por el jarrete, debajo de los corvejones. Esto es lo que se ha sustituído actualmente en las corridas, cuando se ha de retirar al toro, con la salida de los cabestros, evitando así el brutal espectáculo del desjarrete, del que era gran aficionada la canalla, a juzgar por esta estampa.)

Como grabado es de los peores de la serie. La raya es gruesa e igual, sobre todo en el suelo y las dos figuras que están en tierra.

Se conserva prueba de primer estado en la Biblioteca Nacional, procedente de la colección Carderera.

219. 13. Un caballero español en plaza quebrando rejoncillos sin auxilio de los chulos (198 mm. de alto × 307 mm. de ancho). (*Lámina* 58 - 1.)

Un caballero en plaza, vestido con traje de época, va a clavar a galope un rejón a un toro que le acomete corriendo. Detrás de la barrera, varias figurillas presencian el espectáculo.

Es escena animada y graciosa de movimiento. Las cabezas que se ven al fondo son ligeras y finas de ejecución.

Burty citó una prueba de aguafuerte pura, sin media tinta y anterior a los trabajos de punta seca, que se observan en el cuarto trasero del toro, en la antigua colección Galichon, de París.

220. 14. El diestrísimo estudiante de Falces, embozado, burla al toro con sus quiebros (198 mm. de alto × 302 mm. de ancho). (*Lámina* 58 - 2.)

Con sombrero de picador y embozado en amplia capa, hasta los ojos, el estudiante de Falces da el quiebro al toro dejándole con el hocico en tierra. En el fondo se adivina, más que se ve, la barrera y gente agrupada tras ella. Este estudiante, después Licenciado de Falces, llamó mucho la atención a fines del siglo XVIII en la suerte de capear. Se desconoce su nombre.

Es una de las más bellas aguafuertes de la serie, llena de gracia y de movimiento, de encanto y de misterio. Es además bellísima como ejecución; toda

la lámina está envuelta en una tinta grísea muy fina, sin más blanco que el que brilla en el lomo del toro.

221. 15. El famoso Martincho poniendo banderrillas al quiebro (199 mm. de alto × 309 mm. de ancho). (*Lámina* 59 - 1).

El toro y el torero solos, en medio de la lámina. En el fondo la barrera con gente detrás de ella. Este Martincho (Martín Barcaiztegui), era un vascongado de Oyarzun, valeroso y temerario, que hizo cosas nunca vistas. Goya, de quien se dice que fué gran amigo, inmortalizó varias veces sus proezas en esta serie de aguafuertes. Se retiró a su país en 1800, muriendo años después en Deva.

Será esta lámina lo que Goya dice; pero, más que banderillas al quiebro, parece que Martincho lo que hace es dar un recorte al toro con las banderillas en la mano.

Obra análoga a la anterior por su disposición, y muy bella también. Fina de mancha, misteriosa en el fondo y sin más blanco que el de la chaquetilla del torero.

222. 16. El mismo vuelca un toro en la plaza de Madrid (203 mm. de alto × 311 mm. de ancho).

Martincho sujeta a un toro por un asta y por el rabo y trata de derribarle. Dos toreros al fondo contemplan, y uno de ellos saluda con su montera en la mano.

Resulta esta estampa demasiado obscura, es de rayado muy igual y se aprecia demasiado el grano de resina, muy gordo.

Se citaba una prueba de primer estado de aguafuerte pura, en la colección Burty, de París.

223. 17. Palenque de los moros hecho con burros para defenderse del toro embolado (197 mm. de alto × 312 mm. de ancho).

Es esto una especie de pantomima taurina: un toro embolado ha derribado a dos borricos y tiene un tercero entre sus astas. Un moro a la derecha y tres a la izquierda avanzan hacia el toro, a pie, armados con unas picas.

No tiene interés especial, ni como técnica ni como asunto.

Se citaba una prueba de primer estado en la colección Lefort.

224. 18. Temeridad de Martincho en la plaza de Zaragoza (202 mm. de alto × 313 mm. de ancho).

Muy cerca de la puerta del toril, sentado en una silla, con los pies sujetos por esposas, el atrevido torero espera al toro estoque en mano y citándole con el sombrero a guisa de muleta. Se representa el momento en que el toro sale acometiéndole. A la izquierda, la barrera y gente presenciando el emocionante

espectáculo, que se denomina en términos taurinos esperar el toro a *porta gayola.*

La plancha parece haber sido excesivamente mordida; se han ensanchado las líneas y hoy aparecen destruídos muchos negros.

225. 19. OTRA LOCURA SUYA EN LA MISMA PLAZA (203 mm. de alto × 319 mm. de ancho). (*Lámina* 59 - 2.)

Encima de una mesa cubierta con un paño, que sería rojo probablemente para mejor llamar la atención del toro, está Martincho en pie con los pies unidos por esposas y dispuesto a saltar por cima del toro, al acometer éste a la mesa. El toro, que es un hermoso berrendo en negro, capirote y botinero, ataca con furia. Varios toreros al fondo, la barrera y mucho público. Firmado y fechado en la parte inferior a la derecha: «Goya, 1815».

Precioso grabado por todos conceptos. Aprécianse trabajos de bruñidor en el suelo, y de punta seca en los toreros del fondo, a la derecha de la estampa.

Se citaban dos pruebas de diferente estado. Una de aguafuerte pura, anterior a los trabajos de punta seca, en la colección Galichon, de París, y otra de segundo estado ostentando ya estos retoques, en la colección Burty, de París.

226. 20. LIGEREZA Y ATREVIMIENRO DE JUANITO APIÑANI EN LA DE MADRID (202 mm. de alto × 310 mm. de ancho). (*Lámina* 60 - 1.)

Juanito Apiñani salta a la garrocha por cima de un toro que se representa de perfil. En el fondo, la barrera y público que presencia el espectáculo. Este Apiñani alcanzó la fama del más diestro de todos los peones y banderilleros de fines del siglo XVIII. Perteneció a las cuadrillas de Juan Romero y de Martincho.

Es una de las más bellas aguafuertes de la serie. La figura de este torero da realmente la sensación de estar, como está, en el aire, apoyándose tan sólo en la garrocha. Es obra de una observación de movimientos y de una originalidad suprema.

227. 21. DESGRACIAS ACAECIDAS EN EL TENDIDO DE LA PLAZA DE MADRID Y MUERTE DEL ALCALDE DE TORREJÓN (207 mm. de alto × 318 mm. de ancho). (*Lámina* 60 - 2.)

El toro ha saltado al tendido, imprimiendo el consiguiente espanto entre los espectadores. El tendido se le representa dividido en dos compartimentos separados por una barandilla. El de la izquierda está ya vacío. El de la derecha lo ocupa aún gente que huye despavorida y aterrada. El toro, parado, en la parte alta, ha corneado terriblemente al desdichado Alcalde de Torrejón, cuyo cuerpo está suspendido y atravesado por los cuernos. Allá en el fondo, asomando la cabeza desde la parte de afuera, un hombre mira y observa la te-

rrible escena. Supone Viñaza que Goya se quiso retratar en aquella figura. Paréceme sagaz y atinada esta suposición.

Es una aguafuerte preciosa de técnica, muy bien compuesta, muy expresiva y muy trágica.

228. 22. VALOR VARONIL DE LA CÉLEBRE PAJUELERA EN LA DE ZARAGOZA (205 mm. de alto × 308 mm. de ancho).

Vestida de picador y a horcajadas en su caballo, la Pajuelera pone una vara a un toro que acomete. Detrás del caballo hay un torero; al fondo las vallas de la plaza y algunas gentes que asoman la cabeza.

No es obra de especial interés como grabado. Está acertada la expresión y carácter femenino de esta mujer vestida con traje de hombre.

Conocida una prueba de aguafuerte pura, de primer estado, en la Biblioteca Nacional, procedente de la colección Carderera.

229. 23. MARIANO CEBALLOS, ALIAS EL INDIO, MATA EL TORO DESDE SU CABALLO (207 mm. de alto × 315 mm. de ancho).

A la izquierda de la composición, Ceballos, a caballo parado, mata un toro de una estocada. Varios toreros en segundo término, y al fondo la barrera y público en los tendidos.

Precioso grabado, acertadísimo de movimiento. Se aprecian trabajos de bruñidor para conseguir el modelado del toro.

Lefort cita una prueba de aguafuerte pura de primer estado en su colección. Dice además que poseía dos pruebas de segundo estado (aguafuerte y agua tinta antes de número) que ofrecen entre sí diferencias marcadas desde el punto de vista de la intensidad del agua tinta, y que permiten seguir paso a paso los interesantes ensayos que realizaba Goya para lograr el efecto que se proponía. Realmente, sería curioso ver reunidas estas pruebas cuyo paradero actual desconocemos. Aún se cita además una prueba de segundo estado en la antigua colección Burty, de París.

230. 24. EL MISMO CEBALLOS, MONTADO SOBRE OTRO TORO, QUIEBRA REJONES EN LA PLAZA DE MADRID (202 mm. de alto × 313 mm. de ancho).

El toro en que monta Ceballos, dando un salto, se abalanza encima del de lidia, que espera parado la acometida. Lleva silla de picador, sujeta con cincha, baticola y pretal. El jinete está sostenido con sus dos manos a la parte anterior de la silla y descansan sus pies en estribos vaqueros. Lleva al lado derecho de la faja el rejoncillo. Así se ha descrito muy exactamente este aguafuerte, pero puede observarse que no cuadra exactamente la lámina con su título.

En la lámina que marcamos con la letra *I* (*Lámina* 66 - 1.), el asunto es en efecto el del título de esta estampa 24. No creo que nadie haya parado mientes en esta, al parecer confusión, y sólo dicen Lefort y Viñaza que la plan-

cha *I* es una variante de la 24. No parece tal y las dos suertes representadas no son la misma según puede ver el que las compare.

Como grabado no tiene gran saliente. Está muy acertada de moviento.

Existe prueba de primer estado en la Biblioteca Nacional, procedente de la colección Carderera.

231. 25. ECHAN PERROS AL TORO (208 mm. de alto × 313 mm. de ancho).

El toro se revuelve contra varios perros que le atacan. En segundo término un alguacil se aleja a galope. Esto de echar perros a los toros que no tenían condiciones para la lidia es costumbre que se siguió hasta muy adelantado el siglo XIX y que después fué totalmente sustituída por las banderillas de fuego.

Es este grabado, por su asunto, casi el mismo que catalogamos luego con la letra C (*Lámina* 63 - I.).Pueden verse las observaciones de comparación que hacemos al tratar de aquél con respecto a éste. También hay cierta relación entre estas aguafuertes y una litografía que describimos después.

Existe prueba de primer estado en la Biblioteca Nacional, procedente de Carderera.

232. 26. CAÍDA DE UN PICADOR DE SU CABALLO DEBAJO DEL TORO (201 mm. de alto × 311 mm. de ancho).

Tendido en el suelo boca arriba, el picador ha caído al descubierto debajo del toro. Este acomete al caballo. Un torero con pica y otros tres con capotes tratan de salvar al picador, llevandose al toro de aquel lugar. En el fondo la barrera y tras ella alguna gente a la derecha.

No tiene especial interés como grabado.

Existe prueba de primer estado en la Biblioteca Nacional, procedente de la colección Carderera.

233. 27. EL CÉLEBRE FERNANDO DEL TORO, BARILARGUERO, OBLIGANDO A LA FIERA CON SU GARROCHA (202 mm. de alto × 320 mm. de ancho).

El picador con su caballo parado, cita al toro, que también parado, se halla frente a él. Tres toreros detrás. En segundo término, a la izquierda, trátase de contener un caballo, que parece desbocado, por dos toreros a pie. Un caballo muerto y dos figuras inacabadas junto a la barrera. Decimos inacabadas, pues aun cuando como mancha hacen bien, no ha dejado nunca Goya las figuras tratadas en grabados en esa forma.

Este Fernando del Toro era uno de los más diestros aficionados al toreo en la época de Goya y se distinguía principalmente picando toros con garrocha.

Obsérvese que el caballo que monta Fernando del Toro es el único de esta serie que lleva los ojos vendados.

Lefort cita pruebas de primero y segundo estado en su colección.

234. 28. El esforzado Rendón picando un toro, de cuya suerte murió en la plaza de Madrid (205 mm. de alto × 312 mm. de ancho).

Rendón, picador de Costillares, y que murió ejecutando su suerte en la plaza de Madrid, pica, a caballo levantado, colocando una vara, muy delantera por cierto, a un toro que le ataca. Varios toreros con capotes, un picador y el público tras la barrera completan esta composición, muy movida, pero que carece de especial interés.

Lefort cita una prueba de segundo estado en su colección.

235. 29. Pepe Illo haciendo el recorte al toro (200 mm. de alto × 313 mm. de ancho.

El famoso matador, con la capa sobre sus hombros, inclinado hacia adelante, recorta con la montera que lleva en su mano izquierda, a un toro para ponerlo en suerte para banderillas. El banderillero, en segundo término, dos picadores y la barrera y el público completan la composición,

Está ennegrecida este aguafuerte y no es de las más felices de la serie.

Lefort cita varias pruebas de estado que desconozco. Una de aguafuerte pura en su colección, que presenta en el ángulo inferior a la derecha la firma de Goya, firma que ha desaparecido bajo el agua tinta, en las pruebas posteriores. Burty cita otra en la antigua colección Galichon. Sin duda, pienso yo, que el autor trabajó mucho en esta plancha, sin alcanzar del todo su deseo. Muestran estos trabajos varias pruebas más, citadas por Lefort entre las de su coleccion, todas de segundo estado, pero distintas, reforzadas unas con agua tinta y aclaradas otras con trabajos de bruñidor.

236. 30. Pedro Romero matando a toro parado (206 mm. de alto × 309 mm. de ancho). (*Lámina* 61 - 1.)

Pedro Romero, el mejor de los toreros de escuela clásica de su tiempo, con una muleta muy pequeña, parece que arranca para dar un volapié.

Es obra muy sencilla, clara y de interés para los técnicos del toreo y la historia de la tauromaquia.

237. 31. Banderillas de fuego (208 mm. de alto × 321 mm. de ancho).

El toro está parado, con un par de banderillas bastante caídas. Un banderillero le cita para ponerle otro par, y varios toreros con capotes se disponen a ayudarle en la realización de su suerte. Al fondo, dos picadores, la barrera y tras ella el público. Firmada «Goya» en el ángulo inferior de la derecha, donde también aparece, y dos veces, la fecha, 1815.

Un accidente en el mordido alrededor de las banderillas que tiene puestas el toro, determinó sin duda las manchas que muestra esta lámina. Pero el autor las subsanó hábilmente con trabajos de punta seca y bruñidor, y lo que es una mancha, hace el efecto, buscado naturalmente, del humo de las banderillas.

Lefort cita varias pruebas de segundo estado en su colección. Dos, una a cada lado, de una misma hoja. Y dice que estas pruebas, como las anteriormente citadas por él y en su colección, están hechas en papel que ostenta la filigrana «Serra».

238. 32. Dos grupos de picadores arrollados de seguida por un solo toro (200 mm. de alto × 310 mm. de ancho).

Composición poco feliz; además está ennegrecida y hace mediano efecto. Un toro acomete furioso contra un picador, cuyo caballo tumba, y siembra el espanto en la plaza desordenándolo todo. Varios toreros acuden para encauzar la lidia.

Lefort cita una prueba de segundo estado en su colección.

239. 33. La desgraciada muerte de Pepe Illo en la plaza de Madrid (198 mm. de alto × 306 mm. de ancho). (*Lámina* 61 - 2.)

Composición de las más bellas de la serie. Goya ha sabido sacar todo el partido posible al reproducir, con gran verdad y sencillez, esta trágica e impresionante escena. Representa el momento en que el toro Barbudo, negro y cobarde, acaba en un instante con el torero más famoso que tuvo España. Está éste tendido en tierra, el toro le recarga y le ensarta el cuerno izquierdo en el estómago. Pepe Hillo forcejea aún sobre los brazos, apoyadas las manos en el pitón que le atraviesa, pero su cabeza y las piernas están ya caídas, inmóviles. Un peón se acerca con su capote, y dos figuras al fondo completan la composición.

240. *A).* En la edición Loizelet. (No descrita por Lefort ni Viñaza.) (201 mm. de alto × 322 mm. de ancho). (*Lámina* 62 - 1.)

Un toro negro, que corre de derecha a izquierda, acomete a un torero que con su muleta colocada muy baja, a ras del suelo, facilita a un jinete, caballero en plaza que, sobre un caballo blanco, le rejonea, con un rejón corto. Un grupo de tres toreros a la izquierda en el fondo, y uno aislado a la derecha, envuelto en una capa clara, presencian la suerte. La barrera y numeroso público en el tendido, completan la composición.

Obsérvanse en esta lámina gran cantidad de puntos blancos, huellas sin duda de burbujas que se deben tal vez a no haberse movido convenientemente el ácido durante el mordido. A causa de esto el conjunto no es completo, y acaso por esto Goya no quedase satisfecho de su obra y no la publicaron en la colección que se hizo por él o bajo su dirección.

241. *B).* En la edición Loizelet. (No descrita por Lefort ni Viñaza.) (208 mm. de alto × 322 mm. de ancho). (*Lámina* 62 - 2.)

Representa la salida a la plaza de un toro muy bravo: ya dió con un pica-

dor en tierra, y allá al fondo a la derecha se lo llevan tres toreros, tal vez a la enfermería. En primer término se ve un caballo blanco en las astas del toro y el picador por tierra. Varios toreros detrás de este grupo tratan de ordenar la plaza, que ha descompuesto la salida de este bravo toro.

Aprécianse trabajos de bruñidor en varias partes y de punta seca en el toro. En el ángulo superior derecho se observa un accidente del mordido que determina una mancha. Es sin duda esta falta la que hizo que Goya no editase esta lámina; en ese lugar el cobre no está terminado de rayar; fué obra abandonada.

242. *C).* En la edición Loizelet. (Núm. 121 en Lefort y núm. 40 en Viñaza.) (195 mm. de alto × 316 mm. de ancho). (*Lámina* 63 - 1.)

Variante de la plancha, ya descrita, núm. 25. En medio de la plaza un toro lucha contra cinco perros. Un alguacil a caballo se aleja al galope a la derecha; a la izquierda un grupo de varios toreros. En el fondo la barrera y los tendidos, con poca gente.

El grano de resina es muy desigual y toda la plancha está ensombrecida y manchada; esto no obstante, se aprecia, a juzgar por los trabajos de bruñidor posteriores, que el artista no la abandonó desde luego; pero sí después, repitiéndola (núm. 25), si bien, cosa curiosa, aquélla no está terminada: falta en ella el grupo de la derecha que se ve en ésta, la parte baja de la barrera no está siquiera ni indicada, y por excepción en la serie, no tiene media tinta. Calculo, que tuvo que optar por una de los dos, y deficientes ambas, optó por la núm. 25, que es la que hemos visto que publicó el autor en su edición.

Se cita, de la que nos ocupa, una prueba en la antigua colección Galichon, de París.

243. *D).* En la edición Loizelet. (No descrita por Lefort ni Viñaza.) (205 mm. de alto × 329 mm. de ancho). (*Lámina* 63 - 2.)

El grupo principal lo compone a la derecha un picador, montado en los hombros de otro torero. Pica el picador al toro negro que les acomete, mientras el otro torero le da la salida con una muleta que lleva en la mano izquierda. En el otro lado de la composición cuatro toreros y otros cuatro al fondo. La barrera y el público en último término.

Es obra muy terminada; obsérvanse trabajos de bruñidor y de punta seca. Bien conservada. No se explica por qué el autor prescindió de ella en su tirada.

244. *E).* En la edición Loizelet. (Núm. 119 en Lefort y núm. 37 en Viñaza.) (219 mm. de alto × 321 mm. de ancho). (*Lámina* 64 - 1.)

Un toro ha cogido, atravesándole una pierna, a un torero y corre por la plaza, llevándole suspendido, cabeza abajo. A la derecha un picador corre hacia el toro, mientras tres toreros más, al fondo, se separan horrorizados. A la izquierda otros dos toreros; uno intenta llamar la atención al toro con el capote,

mientras el otro le hostiga con una pica. Firmado en la parte baja a la derecha: «Goya».

Bien conservada en general, excepto un defecto de mordido que se observa a la izquierda de la lámina y que determina varias manchas.

Se conoce una antigua prueba, la de la Biblioteca Nacional (procedente de Carderera) de aguafuerte y agua tinta.

245. *F)*. En la edición Loizelet. (Núm. 120 en Lefort y núm. 38 en Viñaza.) (203 mm. de alto × 320 mm. de ancho). (*Lámina* 64 - 2.)

Asunto análogo al de la anterior lámina. Un toro negro tiene suspendido y atravesado por el pecho con un asta, a un torero, que, moribundo, trata aún de desasirse con su brazo derecho. Un picador en caballo blanco a la derecha, pica al toro tratando de hacerle soltar su víctima. Varios toreros procuran picar y distraer al toro, y uno de ellos, al fondo, se tapa horrorizado la cara con las manos.

No bien conservada, sin graves defectos; está toda la lámina igual, borrosa, con poco claro obscuro, sin que se haya logrado el bello efecto de mancha general tan frecuente en la serie.

Se citan dos pruebas de la antigua colección Carderera, tiradas a uno y otro lado de la misma lámina, con aguafuerte y agua tinta.

246. *G)*. En la edición Loizelet. (Núm. 117 en Lefort y núm. 35 en Viñaza.) (209 mm. de alto × 319 mm. de ancho). (*Lámina* 65 - 1.)

Dos jinetes montando dos mulas enganchadas a una berlina, pican a un toro, el cual clava las astas en una de ellas. Dentro de la berlina va otro lidiador, que lo mismo que otros dos que a modo de lacayos van detrás del coche, armados de rejones cortos, tratan de picar al toro. A la derecha, en segundo término, tres toreros, y al fondo la barrera y tras ella el tendido con pocos espectadores que vocean y gesticulan.

Obra cuidadosamente trabajada y en buen estado de conservación.

Prueba de aguafuerte pura en la Biblioteca Nacional, procedente de la colección Carderera.

247. *H)*. No aparece en la edición Loizelet. (Núm. 122 en Lefort y núm. 40 en Viñaza.) (215 mm. de alto × 320 mm. de ancho). (*Lámina* 65 - 2.)

Esta composición es muy semejante a la que se publicó en las ediciones de «La Tauromaquia» con el núm. 18. Sin embargo, aun cuando la suerte sea la misma, no quiere representar el mismo episodio, por varias circunstancias, lo suficientemente esenciales, para demostrar que se trata de recordar otra ocasión. En ésta, un torero en medio de la plaza, con los pies sujetos por esposas, espera al toro que le acomete, con la muleta y el estoque. En el fondo, unos toreros con sus capotes al lado de la barrera.

Obra demasiado ennegrecida y de pocas finezas. Se aprecia la huella del grano de resina muy gordo.

Lefort cita dos pruebas de su propiedad, una de aguafuerte pura y otra con agua tinta. Tal vez esta última sea la que pasó a propiedad del Dr. Hofmann, que menciona von Loga, y con cuya reproducción he podido dar.

248. *I).* No aparece en la edición Loizelet. (Núm. 116 en Lefort y núm. 34 en Viñaza.) 202 mm. de alto × 313 mm. de ancho). (*Lámina* 66 - 1.)

Montado en un toro negro, un diestro se apercibe a clavar un rejón en un toro que le acomete. En segundo término varios toreros, y en el fondo la barrera. Aun cuando la suerte sea semejante a la representada en el núm. 24 de las ediciones, no es en manera alguna esta composición una variante de aquélla como dicen Lefort y Viñaza. Aparte la semejanza citada, las dos aguafuertes difieren en todo.

Mal conservada. Ennegrecida y con una mancha muy visible a la derecha del cobre.

Se conserva una prueba en la Biblioteca Nacional.

249. *J).* No aparece en la edición Loizelet. (Núm. 118 en Lefort y núm. 36 en Viñaza.) (210 mm. de alto × 325 mm. de ancho). (*Lámina* 66 - 2.)

Un torero, manejando un sombrero de picador a guisa de muleta, va a matar un toro de una estocada. A la izquierda dos toreros se acercan con sus capotes. El segundo término lo componen un caballo muerto, otro que cae herido, dos picadores y varios toreros. En el fondo la barrera y tendidos de la plaza.

Mal conservada, ennegrecida y con varias manchas.

Se conserva una prueba en la Biblioteca Nacional.

250. *K).* (No aparece en la edición Loizelet, ni se halla descrita en Lefort, ni en Viñaza, ni creo que en parte alguna.)

Es este el grabado que estimo ignorado hasta ahora y del cual la existencia de una estampa me ha hecho conocer el Sr. Vindel, hijo.

El toro se le representa a la izquierda en actitud de acometer a un torero que, en el centro, le llama la atención con su capote sostenido con los brazos por detrás, como en actitud final de un farol. En segundo término, a la izquierda, un caballo, al parecer herido, con el picador encima y un peón al lado; a la derecha avanzan dos toreros con un capote cogido por ambos para torear a la limón, y detrás dos toreros más. En el fondo la barrera y público.

No se encuentra esta lámina mal conservada, excepto en las ancas del toro, donde aparecen correcciones, rayas, que tienden sin duda a corregir deficiencias de la tirada, pero que más parecen hechas sobre la lámina misma que no en el cobre.

VII

OBRAS SUELTAS

Agrupo en esta parte de mi libro aquellas obras grabadas de Goya que no pertenecen a ninguna de las que, en serie o en colección, fueran publicadas en su época o en años posteriores. Pudiéramos llamarlas asimismo piezas extravagantes, en tanto que fueron producidas fuera del orden o modo de obrar. Pertenecen a distintas épocas, y de haber seguido un orden estrictamente cronológico en este nuestro trabajo, debiera cada una haber figurado en su lugar, en el de su época correspondiente. Pero esto hubiera complicado no poco el plan de la obra. Así, reunidos todos estos grabados, que no son muchos, su número no pasa de 17, será esta parte a modo de paralipómenos, un final del estudio de la obra grabada del artista, dejando sólo para terminar después el libro, la exposición de la obra litografiada, que debe ser el fin por todos conceptos, como ya se verá.

A través de estos 17 grabados, cuya descripción sigue, se irán recordando los distintos momentos de Goya que determinaron aquellas series tan varias, pero tan marcada cada una, tan definida, cuyo estudio nos ha venido ocupando en las páginas anteriores. «El ciego de la guitarra» del año 1778 nos recordará sus aguafuertes puras de la época en que copiaba a Velázquez. En cambio, «Los prisioneros», indiscutiblemente de época avanzada del artista, aquella en que, como él mismo decía, aspiraba a hacer un arte de observación, en que, el capricho y la invención tuvieran ensanche, nos evocará sus composicio-

nes de asuntos trágicos, de inspiración intensa, de sus años maduros (1). Y en unos y en otros aparecerá el artista singular, el observador extraordinario, con obras originalísimas, como «El Agarrotado» y «El Coloso». Igualmente vario que en concepción, se nos presenta, en estas «Obras sueltas», vario en manera y en técnica, y expresará sus concepciones al aguafuerte pura, al agua tinta, y por excepción en «El Coloso», en grabado al humo. En esta obra excepcional en la que partiendo del negro se han ido obteniendo las medias tintas y los claros, como un dibujante hubiera logrado el mismo efecto con miga de pan sobre un papel dado de carboncillo, se aprecia una grandeza y una fecundidad de imaginación dignas de la originalidad del procedimiento empleado.

Algunas de estas obras, por ejemplo, «Los prisioneros», que se compone de tres estampas, «Los paisajes», que se compone de dos y algunas otras, las han estimado algunos críticos como pequeñas series, y como tales las mencionan. No pensamos del mismo modo: serie, colección, representa un conjunto más numeroso y más relacionado entre sí, y, sobre todo, después de las series tan completas ya citadas, estas pequeñas series, más parecen ocupar su lugar entre «Obras sueltas», y como tales las citamos y describimos.

251. 1. El ciego de la guitarra (395 mm. de alto × 570 mm. de ancho). Aguafuerte. (*Lámina* 67.)

Este aguafuerte, la de mayores dimensiones de cuantas hizo Goya, representa a un ciego jacarero que canta acompañándose de su guitarra y seguido de su lazarillo. Un grupo de catorce personas, de todas clases, embozados, damas, chiquillos, tipos populares, un aguador negro y un jinete, escucha al

(1) Un ejemplar de cada aguafuerte de «Los prisioneros» fué ofrecido por su autor a Ceán Bermúdez, al mismo tiempo que un ejemplar de cada una de las láminas de «Los Desastres de la Guerra», con objeto de que el insigne crítico examinara las leyendas de Goya. El que después aparecieran juntos en el ejemplar de Ceán Bermúdez ya mencionado en este libro, «Los prisioneros» y «Los Desastres de la Guerra», ha hecho pensar a alguien que los primeros pertenecieran a la serie que lleva el segundo título. No parece esto probable en manera ninguna. En cambio, este dato nos da la fecha de «Los prisioneros». No pudieron ser posteriores a las últimas aguafuertes de «Los Desastres de la Guerra» y serían coetáneas seguramente, puesto que se enviaron juntas. Por lo tanto, se les puede asignar la época de 1810 a 1820, más cerca de la segunda fecha, probablemente, que de la primera.

coplero. En el fondo, a la derecha, otros grupos, ya fuera de la escena; a la izquierda, un boyero conduce su yunta. Allá a lo lejos en el fondo se ven las casas de un pueblo. En una piedra a la izquierda, parte baja, firmado con letras grandes, «Goya».

A primera vista se aprecia que esta composición es muy semejante, casi la misma que la del cartón para modelo de tapiz que Goya pintara el año de 1778, y que citamos y describimos en GOYA, COMPOSICIONES Y FIGURAS (páginas 43 y 44). El grupo que forma la parte principal de las dos obras y casi todos los personajes son los mismos, idénticos. Tan sólo se diferencian las dos composiciones, en pequeños detalles y en el fondo. Recuérdese que el cuadro (modelo o cartón para tapiz) fué aquel que, entregado en 1778 por Goya, no fué aceptado y se invitó al pintor a que hiciera en él ciertas correcciones. Este pidió que se le entregara en 26 de Octubre del mismo año y lo devolvió corregido no sabemos cuándo, pero poco después, puesto que lo cobró por orden de la testamentaría de Carlos III y por valor de 10.316 reales vellón. ¿Tendrá relación este aguafuerte con las correcciones que Goya hiciera? Parece que sí y hasta puede pensarse que el grabado nos dé a conocer el cartón, tal como fué en un principio, y que las variantes que hoy ostentan, cartón y grabado, sean las modificaciones que Goya hiciera: en efecto, el cartón es más sencillo en su fondo y en ciertos detalles que el grabado. De todos modos, el cartón nos da a conocer la fecha del grabado, 1778, pues todo hace pensar que estarán hechos al mismo tiempo. Esta fecha es precisamente la de las copias que Goya hiciera al aguafuerte, de los cuadros de Velázquez. Su manera, su rayado (carece de agua tinta) es muy análogo, en efecto, al empleado en aquéllas y ya descrito por nosotros. Este, en cuanto a su composición, es curioso y le avalora la gracia del agrupamiento y de cada personaje, así como su carácter y expresión.

Se desconoce el paradero de este cobre, probablemente se destruiría. Las pruebas son muy raras; tan sólo se citan la de la Biblioteca Nacional (procedente de Carderera) la del Museo Británico, la de la colección Davillier y la del Gabinete de estampas de Berlín. Yo he podido ver otra en Madrid, en propiedad de D. Fernando Rosillo. A falta de leyenda, la he titulado «El ciego de la guitarra», por llamarlo lo mismo que el cartón para tapiz, tan análogo a este aguafuerte. Lefort le titula *Une scène populaire;* Lafond, *Aveugle chanteur;* Viñaza, «El ciego jacarero», y von Loga, *Der blinde Strassensänger.*

252. 2. EL AGARROTADO (325 mm. de alto × 210 mm. de ancho). Aguafuerte. (*Lámina* 68.)

Esta figura, una de las más trágicas e impresionantes del artista, ha sido muy reproducida y ha contribuído grandemente a la fama de Goya en su aspecto de artista terrible, creador de escenas tremendas y macabras. El éxito de este aguafuerte se debe a su asunto y su composición. Sobria, expresiva,

siniestra, trágica, sin rarezas ni exageraciones; esta lámina tan sencilla es, en efecto, capital en la obra del artista.

Un agarrotado, rígido en su banquillo fatal, con la expresión que quedó lívida y congestionada como clavada por el collar de hierro a la espiga, sus manos apretando un crucifijo y los pies desnudos violentamente contraídos, se presenta casi de frente, cubierto con su hopa y un escapulario colgado sobre su pecho. Un cirio ardiendo a su derecha en el tablado, es la sola compañía del agarrotado.

En fuerza de expresión y en arte impresionante es imposible llegar más allá de donde ha llegado Goya en esta ocasión. Desconocemos en absoluto la fecha de este aguafuerte. Por su concepción, por su espíritu, parece obra muy adelantada y se relaciona con las de su autor producidas dentro del siglo XIX. En cambio, por su estilo, por su manera de estar grabada, nos dice todo lo contrario y habría que colocarla en el año 1780 o poco después, desde luego antes de «Los Caprichos». Todo hace pensar que es de estos años y que una impresión fuerte, ante la vista de un agarrotado (esto ha sido visto necesariamente), inspiró esta obra en época en que la actividad del artista se dedicaba a otras de orden totalmente distinto, demostrando, sin embargo, que el genio de Goya era el más apto para crear escenas de la mayor intensidad, si bien reservaba su total desarrollo para la época de su madurez.

El dibujo está minuciosamente tratado y apretado en extremo: véanse la cabeza, los pies, las manos, todo, en fin. No se nota aquí la despreocupación que se halla en grabados posteriores, en que todo lo supeditó el artista al conjunto, a la masa, a la mancha, sino, todo lo contrario, se advierte aquí tan sólo la preocupación por la forma y por el detalle. Conforme se avanza en la producción de Goya grabador se nota que la raya va perdiendo importancia y es la mancha, lograda en general por medias tintas, lo que el artista persigue; en esta ocasión es todo lo contrario, la raya tiene la mayor importancia, importancia única podríamos decir. No atendiendo sino a la manera de rayar habríamos de relacionar esta obra con las copias que Goya hiciera de los cuadros de Velázquez el año de 1778, si bien el ser ésta algo más suelta nos induce a colocarla algunos años más tarde. Está hecha sencillamente con un rayado sobrio en las partes claras y, sin embargo, muy bien modelada; tan sólo el rayado es más apretado en el fondo como necesariamente tenía que ser para determinar los obscuros.

Estudiando láminas de este aguafuerte, de diferentes tiradas, se aprecia que indudablemente, en la primera, debió de producirse un desgaste, una calva, en la parte de la cabeza, a la derecha de la figura. Para evitar o corregir este defecto, Goya, o tal vez alguien menos experto, retocó aquella parte con buril o al aguafuerte exageradamente, produciendo entonces un obscuro que se disimulaba porque toda la estampa estaba fuerte y vigorosa. En las tiradas posteriores se fué desgastando la plancha y hoy aparece este retoque demasiado visible, produciendo una mancha negra.

Tres diversas tiradas se han hecho de este cobre: una en tiempo del autor, en papel de bastante cuerpo no engomado; otra por la Calcografía Nacional — guardadora del cobre —, en papel moderno con el fondo de la plancha ligeramente teñido de amarillo, y una tercera hecha igualmente por la Calcografía, en papel muy blanco.

Como ya he indicado, este aguafuerte se ha hecho famosa y en el extranjero especialmente se han ocupado de ella. Burty indica y Lefort amplía refiriéndose a unos facsímiles editados probablemente en Francia y realizados con la ayuda de una base fotográfica hecha sobre piedra o zinc, que se distinguen de las pruebas originales en que carecen del cuerpo o espesor que la tinta deja en éstas, y en la falta de algunas líneas casi verticales sobre la hopa del ajusticiado, muy visibles en las antiguas pruebas, así como también dos grandes rayas trazadas de arriba a abajo, sesgadas, en la sombra de la parte derecha de la plancha. Igualmente carecen los facsímiles de los rasgos que hay en las primeras estampas, en el ángulo del tablado, y de otras líneas que, no fijando mucho la atención, dejan de echarse de menos. Reproduzco, pues, lo que dicen de estos facsímiles los críticos citados sin poder añadir nada más, pues desconozco dichas reproducciones.

253. 3. PAISAJE (148 mm. de alto × 263 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 69.)

Este aguafuerte y la que sigue, su compañera, han sido denominadas por Lefort y otros escritores Paisajes fantásticos. ¿Por qué fantásticos? Nada tienen ni de fantásticos ni de quiméricos. Son dos paisajes totalmente realistas, en que todo lo más que se puede haber fantaseado serán las proporciones, demasiado exageradas tal vez, de las rocas en ellas representadas. No parecen cosa copiada del natural, pero sí deben de haber sido hechas por recuerdo de algo visto. No puedo yo calcular, ni tengo datos para pensar de dónde puede ser la naturaleza tan particular que inspiró estas dos obras tan singulares y excepcionales en la obra de nuestro artista.

En este aguafuerte se representan unos árboles en primer término y una inmensa roca ocupando la derecha; más al fondo, siempre a este lado, hay una eminencia y encima una construcción muy grande. Una llanura bañada por un río ocupa la parte izquierda de la estampa; el horizonte se cierra por este lado por montañas. Una casita, unas figurillas y una caballería pastando, en segundo término, hacen aparecer enorme la roca del primero. Llena el cielo, en la parte izquierda, una gran nube tratada al agua tinta.

Para precisar la época de estas dos aguafuertes existe un dato muy curioso y del que pienso que nadie haya hecho mención. Cada una de ellas está hecha en una plancha de la que se tiraron después algunas pruebas; muy pocas debieron de ser, a juzgar por su rareza; yo tan sólo conozco las de la Biblioteca Nacional. Después, fuera porque el artista no quisiera hacer más tirada,

o porque sencillamente le hicieran falta cobres un día, cortó cada una de las planchas en dos y grabó en las cuatro que resultaron, escenas de «Los Desastres de la Guerra»; aún se aprecian en dos de ellas, los números 22 y 23 de aquella serie. Con posterioridad volvieron a unirse los cobres, para una tirada de los paisajes, en los que claro está que no ha podido borrarse la raya que determina la unión de los cobres: de esta tirada no sé que haya más pruebas que las dos, una de cada una, que he podido ver en propiedad del Sr. Sánchez Gerona. Es cosa inédita y curiosa. Da a conocer esta circunstancia la época de «Los paisajes», anterior necesariamente a «Los Desastres» y poco anterior probablemente, por cuanto al utilizar aquellos cobres, y no otros, parece demostrar que eran los que estaban más a mano en el taller del grabador. La técnica que estos paisajes demuestran, magistral, suelta y fogosa, encaja perfectamente en la de «Los Desastres» o la inmediatamente anterior.

254. 4. PAISAJE (145 mm. de alto × 263 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 70.)

Las observaciones generales hechas al paisaje anterior son las mismas que pueden hacerse a éste,—su compañero,—como ya hemos dicho.

Vese aquí un gran peñón en la parte izquierda de la composición, inclinado a la derecha; detrás un río que forma una cascada de poca altura; un puente de madera por el que pasa un grupo de gente, y a lo lejos unos árboles, unas construcciones y la margen derecha del río.

Su manera es igual a la del anterior, aguafuerte, ampliamente tratada como aquélla, y con igual efecto de encanto y finura. Todo en éste está cubierto de ligera media tinta, excepto el plano del agua inmediato a la rompiente de la cascada.

255. 5. DIOS SE LO PAGUE A USTED (138 mm. de alto × 180 mm. de ancho). Aguafuerte. (*Lámina* 71.)

Es una escena dramática y graciosa al mismo tiempo, que representa a un toro escapado, huído, que ha cogido a un ciego popular que iba con su guitarra, y encunándolo lo levanta al aire. El ciego, que no se ha dado cuenta perfecta de lo que pasa, piensa sin duda que algún alma caritativa le ha cogido en sus brazos para salvarle de un mal paso, y por su expresión parece agradecer efusivamente la merced. En la prueba que perteneció a la colección Carderera se lee, escrito de letra de Goya, esta inscripción: «Dios se lo pague a Vd.». No hemos dudado en dar este título al aguafuerte que otros han llamado «El ciego en las astas del toro», «El ciego infortunado», etc.

Las pruebas de tiempo del autor son sumamente raras. El cobre, encontrado por Lefort en Madrid, sirvió a la *Gazette des Beaux Arts* para hacer una tirada destinada a aquella publicación.

Este aguafuerte, rayada de una manera ligera y espiritual, recuerda mucho

la usada en «Los Desastres de la Guerra», serie con la que, a nuestro juicio, guarda más relación como técnica que la que puede relacionarle con «La Tauromaquia», como asunto.

256. 6. VIEJO COLUMPIÁNDOSE (186 mm. de alto × por 120 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 72 - 1.)

Un viejo cubierto de andrajos, sentado en la doble cuerda de un columpio, se balancea, sonriendo con cara placentera de estúpido. En el fondo se adivina vagamente la figura de una vieja ridícula, tal vez una bruja, al parecer balanceándose también.

No se puede precisar de qué época es esta obra, sólo sí parece que es obra adelantada, posterior a «Los Caprichos».

El ácido, al morder en el fondo, en la parte baja, ha hecho estragos en la plancha de cobre. El artista ha aprovechado en lo posible estas manchas y ha remediado hábilmente aquel defecto. Toda la plancha está mordida un poco brutalmente, contrastando con el trabajo de punta que es muy fino.

No se conocen pruebas de la época de Goya. Vendidos los cobres en 1859 hízose entonces una tirada, no muy numerosa, en el extranjero. El cobre de la obra siguiente, compañera de ésta, corrió la misma suerte.

257. 7. VIEJA COLUMPIÁNDOSE (186 mm. de alto × 120 mm. de ancho). Aguafuerte. (*Lámina* 72 - 2.)

Compañera, sin duda, de la anterior, este aguafuerte representa una especie de bruja, una vieja grotesca, que colocada en posición opuesta a la figura anterior, se balancea, sentada sobre una cuerda y asida con sus manos a ella, en la espesura de un bosque. Sobre el tronco de un árbol hay un gato.

Este aguafuerte, sin media tinta, es más feliz y mejor de trabajo de línea que la anterior. Creo apreciar en la cabeza de la vieja unos toques de punta seca.

258. 8. EL EMBOZADO (189 mm. de alto × 120 mm. de ancho). Aguafuerte. (*Lámina* 73.)

Un hombre de aspecto hosco, vestido de torero, avanza de frente, envuelto en su capa, apoyando una mano en el embozo y llevando en la otra un trabuco que se deja ver por debajo de aquélla. En segundo término, un toro de perfil, ejecutado con punta seca.

Supone Carderera que esta obra y las dos que siguen debieron de ser grabadas hacia 1807 o 1808, a causa de la desproporción de las figuras y lo pesadas que resultan. No sabía yo que en esas fechas las figuras de Goya fueran pesadas y cortas. Desde luego parécenme obras adelantadas, de la fecha que indica Carderera y aún tal vez posteriores. Ninguna de las tres obras me agradan en ningún respecto. Son antipáticas, desproporcionadas, duras, desdibujadas

y carecen de la grandeza peculiar de la última época del artista. Parecen hechas directamente en la plancha, sin que ningún calco o dibujo haya servido de trabajo preparatorio, y su torpeza y mal gusto da lugar a los imitadores y falsificadores de cosas de Goya a hacer obras análogas, en las que, so pretexto de que se busca carácter, lo que se hace es disimular la incompetencia en el dibujo y en el bello arte.

De este aguafuerte y de las dos siguientes no existen pruebas de época del autor. Los cobres fueron adquiridos por el aficionado inglés Lumley en Madrid el año de 1859. Hizo después una tirada de ellas, cuyos ejemplares son buscados hoy por los aficionados, más que por la belleza del grabado, por la rareza de los ejemplares.

259. 9. Una maja (188 mm. de alto × 123 mm. de ancho). Aguafuerte. (*Lámina* 74 - 1.)

Casi de frente, algo vuelta a su derecha, con las manos en la cadera; lleva mantilla terciada con peineta y un lazo, y calza zapatos descotados.

Pueden verse las observaciones generales hechas en el grabado anterior.

260. 10. Una maja (188 mm. de alto × 123 mm. de ancho). Aguafuerte. (*Lámina* 74 - 2.)

Vestida como la anterior, pero ligeramente vuelta a su izquierda. Se ven al fondo algunas figuras borrosas.

Las mismas observaciones hechas para las dos anteriores.

261. 11. El ciego cantor (165 mm. de alto × 105 mm. de ancho). Aguafuerte y agua tinta. (*Lámina* 75.)

De perfil, hacia la derecha, sentado, el ciego cantor con un sombrero de anchas alas, canta acompañándose al son de su guitarra.

Es obra en cierto modo análoga a las tres anteriores y de interés secundario en la producción del artista. Tampoco hay de ella pruebas de la época de Goya. Las que existen, rarísimas, hechas con posterioridad, son muy buscadas por los aficionados.

262. 12. Un prisionero (98 mm. de alto × 74 mm. de ancho). Aguafuerte. (*Lámina* 76.)

Sentado, casi de frente, vestido de harapos y sujetos sus pies por pesados grillos, está un prisionero barbudo, de lacio cabello, apoyado con sus brazos y manos en cruz en una fuerte cadena que cruza el calabozo.

Esta pequeña aguafuerte y las dos que siguen componen indiscutiblemente una relación. Son en cuanto a grabado de línea, sin media tinta alguna, cosa verdaderamente extraordinaria, y merecen citarse entre las escogidas de su autor. Iriarte las ensalza con entusiasmo, y Lefort exclama ante ellas: «De dibujo

irreprochable, de ejecución apretada y segura, muy firmes y muy finas a la vez, son comparables por la magia de su efecto a las más hermosas obras de Rembrandt. Bastarían estas tres obras para colocar a Goya entre los más grandes aguafuertistas.»

Se suponía única, de época del artista, la prueba de la Biblioteca Nacional, que fué en un tiempo de Ceán Bermúdez y pasó después a la colección Carderera. En ella se lee, escrito por Goya: «Tan bárbara la seguridad como el delito». Esta prueba no parece definitiva, en ella se aprecian ligeros retoques con pincel, destinados sin duda para después retocar la plancha. El cobre fué adquirido por Lefort y de él se hizo más tarde por la *Gazette des Beaux Arts* una tirada.

En la observación general que hacemos páginas antes de estas obras sueltas de Goya hablamos del período del artista en que las mismas pudieron ser hechas. Insistimos en creerlas muy adelantadas, más aún que por su concepción y espíritu, por su manera y técnica. Serán probablemente de años próximos a 1820 por las razones ya expuestas.

263. 13. Un Prisionero (105 mm. de alto × 76 mm. de ancho). Aguafuerte. (*Lámina* 77 - 1.)

Este prisionero, en pie, sostenido en el muro del calabozo, del que se ve una espesa reja en el fondo, se presenta casi de frente con las manos atadas a su espalda, inclinado, la cabeza baja en señal de terrible sufrimiento y las piernas ligeramente inclinadas a la derecha, unidos los pies con grillos. Unos harapos cubren su torso y muslos.

De esta obra, tan admirable como la anterior, hizo una prueba el autor destinada a su amigo Ceán Bermúdez, de donde pasó a la colección Carderera. En ella se escribió la siguiente leyenda en lápiz: «La seguridad de un reo no exige tormento.»

El cobre de ésta y de la siguiente fueron adquiridos por el aficionado inglés Mr. Lumley, quien hizo tirar algunas pruebas en 1859. De ahí que no sea tan rara como la anterior.

264. 14. Un Prisionero (109 mm. de alto × 74 mm. de ancho). Aguafuerte. (*Lámina* 77 - 2.)

El prisionero se presenta casi de perfil hacia la izquierda, apoyado en un saliente de una mazmorra, cuya tenebrosa entrada se ve en el fondo. Los brazos atados y los pies sujetos con enormes grillos; tiene su cabeza caída sobre el pecho y el cuello rodeado por una argolla que, pendiente de una cadena, está fija al muro.

En la prueba, que suponíase única, de tiempo del autor, que como las anteriores fué de Ceán Bermúdez y después de Carderera, dice la leyenda de mano de Goya: «Si es delincuente qne muera pronto.» En esta prueba se notan

retoques en las partes obscuras, en las piernas y en el fondo. La tirada de Lumley en 1859 (citada en la obra anterior) en que ya están realizadas las correcciones, representa, pues, un segundo estado.

265. 15. Interior de Prisión. (185 mm. de alto × 125 mm. de ancho). Agua tinta. (*Lámina* 78.)

Representa este precioso grabado—que por ser tan sólo de medias tintas, sin línea alguna, más da la sensación de un dibujo a la aguada que no de un grabado—a una figurita que oculta el rostro pero que, por sus formas, más parece femenina que no de hombre, tumbada en el interior de una prisión.

Von Loga cita esta obra como perteneciendo a la serie de «Los Caprichos», como un Capricho inédito. No comprendo en qué se funda para ello, pues aparte la proporción, análoga a la de aquellas estampas, ni por asunto, ni por espíritu, ni creo que por nada, puede relacionarse con «Los Caprichos». Y menos con «Los Prisioneros» antes citados. Es, a mi juicio, un grabado aislado, difícil de precisar a qué época del artista pertenece, y que sólo entre sus «Obras sueltas», debe citarse.

266. 16. El Coloso (287 mm. de alto × 208 mm. de ancho). Grabado al humo. (*Lámina* 79.)

Un coloso, un inmenso gigante, desnudo, sentado allá en el horizonte, de espaldas, apoyados los brazos sobre sus rodillas, vuelve la cabeza hacia el espectador. En el fondo vese un cielo obscuro en el que brilla tenuemente la luna en uno de sus cuartos. Firmado en la parte inferior izquierda: «Goya».

Lo admirable de esta composición tan singular es la idea de grandeza, de tamaño. ¡Cuál no serán las dimensiones de aquel coloso que es mayor que todo lo concebible, que nos da la sensación de que llegaría a la luna si se pusiera en pie, y cuán acertada es la disposición de este grabado y su perspectiva, todo encaminado a hacer inmenso el coloso, pues—mucho más cerca que él—paisaje, lomas, pueblos, todo en su término y en su tamaño, son insignificantes al lado de la figura que está, no obstante, más lejos que ellos! No es concebible dar más acertada y originalmente la idea de grandeza, en arte plástica, que la que ideó Goya al crear esta obra, verdadera maravilla de ingenio y de imaginación.

El procedimiento empleado para realizarla (ya nos hemos ocupado de él en la observación general que precede a estas «Obras sueltas») es una especie de grabado al humo, llamado así por el aspecto que presenta de cosa ahumada, pues el humo para nada interviene en esta clase de grabado. Consistió, al parecer, aquí, en ennegrecer previamente la plancha de cobre por un procedimiento mecánico o un mordido químico, hasta producir un resultado capaz de obtener con él una prueba totalmente negra. En ese estado el cobre, fué el artista sacando los claros, matizando y modelando hasta llegar en ciertos puntos casi al blanco puro. En esta obra de Goya (que creo es la

única que realizó por semejante procedimiento) se ven algunas, pocas líneas, de rayado, en el terreno. Es curioso observar que aun cuando el artista usase por vez primera este procedimiento, consiguió un gran resultado, demostrando un dominio de técnica del grabado en general, realmente notabilísimo.

Puede afirmarse que esta obra es muy adelantada en la del artista, posterior a la invasión francesa y contemporánea, probablemente, de los años en que el viejo Goya decoró la Quinta del Sordo. Por su asunto, este Coloso, es análogo a aquel otro cuadro que también tituló «El Coloso», y del que hablo en GOYA. COMPOSICIONES Y FIGURAS (pág. 122).

No creo que el que ahora nos ocupa quiera representar a la Humanidad, esperando la aurora de un nuevo día, como pensó Carderera. Mucho menos que represente a Napoleón. No comprendo tampoco el por qué von Loga lo llama Prometeo. Es, a mi juicio, tan sólo una idea visionaria, en que se ha querido y se ha logrado por el artista la expresión de tamaño y grandeza, de modo admirable.

Existen de esta obra tres solas pruebas; una la que fué de Carderera, hoy en la Biblioteca Nacional; otra que fué de Lefort, hoy en el Gabinete de Estampas de París, y la tercera que fué de D. Cristóbal Ferriz, hoy en el Gabinete de Estampas de Berlín. Y decía que estas tres pruebas son las tres que sólo existen, por cuanto al dorso de la segunda citada, se lee, escrito con lápiz: «Por Goya, después de tiradas 3 pruebas se rompió la lámina.»

267. 17. UN ESCUDO DE ARMAS (0,45 mm. de alto × 0,60 mm. de ancho). Agua fuerte.

Este pequeño grabado, de poca importancia artística, y que parece destinado a servir de *ex libris*, representa una insignia heráldica, destacada sobre un manto con tres cogidos. En la única prueba que conozco, la que guarda la Biblioteca Nacional, se lee en letra manuscrita, con tinta, en la parte superior: «del Sor Jovellanos», y en la inferior «Goya».

Sin duda obedece a un encargo que Jove Llanos hiciera al artista. La relación entre ambos personajes ya fué tratada en mis tomos anteriores.

En éste debe quedar mencionada la que se refiere a ciertas ideas y determinados títulos que Goya tomara de obras de Jove Llanos. Por ejemplo, aquélla ya señalada por el exquisito poeta Sr. Díez Canedo al referirse al aguafuerte núm. 2 de Los Caprichos titulada «El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega», tomado, sin duda, de la sátira del insigne polígrafo asturiano *A. Arnesto*, que dice:

> ... Cuantas de himeneo
> buscan el yugo por lograr su suerte,
> y sin que invoquen la razón, ni pese
> su corazón los méritos del novio,
> el *sí* pronuncian y la mano alargan
> al primero que llega...

Carderera dice que vió en casa del hijo de Goya algunos cobres más sin terminar, otros en mal estado y de los que nunca se habían hecho pruebas. Supone que todo aquello fué destruído. Pertenecían en su mayoría a la última época del artista.

También se citan por Piot (*Cabinet de l'amateur*, 1842) y Matheron (*Goya; catalogue*), dos grabados titulados, respectivamente, «Escena de inquisición» y «Una mascarada». Esto hace pensar que aquellos escritores sufrieron una equivocación, o que las obras eran apócrifas, o que tal vez se han perdido, pues de entonces acá nadie las ha mencionado, ni hoy tenemos la menor idea de ellas.

En cuanto al grabado en que se representa a Don Quijote con sus libros de caballería, su espada de gavilanes y cazoleta, y su galgo, rodeado de visiones de caprichosos animales y mujeres fantásticas, no he de citarlo en esta obra por no estimarlo grabado de Goya. Está hecho, sí, por un dibujo del artista, pero no grabado por él, y consiguientemente su lugar es entre los dibujos y no en las aguafuertes de Goya. Tan sólo lo menciono para manifestar que no es omisión el que obra del interés de la citada, por su asunto al menos, no quede estudiada en este libro.

VIII

LITOGRAFIAS

El arte de dibujar en una piedra por medio de tinta crasa o lápiz craso, preparados al efecto, para multiplicar después los ejemplares de un dibujo, tal vez no sea estrictamente un procedimiento de grabado, pero guarda con él tan estrechas analogías que creo que puede y debe citarse juntamente y que el lugar de hacer el estudio de las litografías de Goya es éste, el del volumen dedicado a GOYA, GRABADOR.

El procedimiento de la litografía, fácil en su manejo y muy libre en su ejecución, era a propósito para que Goya luciese sus cualidades excepcionales de dibujante, y así vemos que fué adoptado por él, tan pronto como le fué conocido, si bien esto no acaeció hasta su vejez, cuando el artista contaba ya setenta y tres años. Este procedimiento de estampación artístico, que tuvo gran desarrollo y aceptación en el siglo XIX, se inventó poco tiempo antes en Munich por Aloys Senefelder. Modificado después por un francés, Frédéric André, no alcanzó realmente forma definitiva hasta que Godofredo Engelmann, natural de Mulhouse, lo perfeccionó notablemente y le dió el valor de un procedimiento nuevo de arte. Engelmann se instaló en París, donde fundó el primer establecimiento litográfico, el año de 1816. Goya fechó su primera litografía en Madrid, tres años después, en 1819. Se ve que el artista español, como hemos dicho, lo empleó tan pronto como le fué conocido y que con sus setenta y tres años estaba siempre al tanto de las in-

novaciones y dispuesto a admitir todos los procedimientos que le sirvieran para multiplicar sus creaciones.

Comenzó sus trabajos litográficos en Madrid, pero sus mejores litografías datan de los años de Burdeos, los últimos de su vida, en los que desarrolló aquel arte tan personal y tan único ya descrito por nosotros al tratar de su aspecto pictórico. Las cuatro composiciones de escenas de toros, litografiadas en Burdeos en casa de Gaulon el año 1825, son su obra maestra en este respecto. Hizo de ellas una tirada de 300 ejemplares y tuvieron regular acogida. Su fecha nos es conocida por las cartas que se citan luego. Su asunto son recuerdos de tiempos pasados del autor, episodios de las corridas de toros españolas. Están tratadas de manera muy amplia, manejando el lápiz craso sobre la piedra cual hubiera manejado pinceles o brochas sobre el lienzo. El movimiento y la expresión caracterizan estas cuatro singulares litografías, en que no se sabe qué admirar más, si la expresión de cada personaje o el movimiento y palpitaciones que se adivinan en los grupos y en la multitud del público que compone los fondos, y todo tratado con despreocupación del procedimiento, con una libertad única, hermosísima de mancha, claro obscuro, naturalidad y una concepción tan moderna que no se observa en ninguna de las litografías de la época.

Las litografías anteriores, unas ejecutadas en Madrid, otras en Burdeos, de las que sólo se hicieron, en general, tiradas reducidas, fueron casi desconocidas y tan sólo han salido a la luz en las rebuscas actuales, habiéndose distinguido en ello Lefort, Viñaza, Lafond y von Loga. En nuestro trabajo podemos presentar aún algunas más, que, ocultas y desconocidas hasta hace poco, fueron ignoradas de los citados escritores.

No es posible hacer clasificación de la obra litográfica de Goya. Además, sería innecesario, pues toda se debe a la misma época del artista, la última, la de su vejez, la que comprende de 1819 a 1828, fecha de su muerte. El que unas estén ejecutadas en Madrid y otras en Burdeos nada quiere decir para formar con ellas dos grupos tan sólo, atendiendo a esta circunstancia. Además hay varias que no se sabe dónde están hechas, y para mayor confusión la mayoría de las ejecutadas en Burdeos son de asuntos españoles, como recuerdo sin duda de la

patria y de los buenos tiempos del viejo artista. Lo que sí haremos es citarlas después, una por una, mencionando las observaciones especiales que nos han sugerido. Es decir, que continuaremos, y seguiremos el número de orden del catálogo crítico que venimos formando de su obra grabada en general.

Debe observarse que las litografías de Goya no se parecen a sus grabados al aguafuerte. Al cambiar de procedimiento cambió de manera. Consideró la litografía, como debe considerarse, como un dibujo, y resolvió sus obras de este género, como sus dibujos, con los que guardan estrecha relación. Al dibujar en la piedra no se preocupó de que aquello iba después a ser sometido al entintado y a la tirada, y dibujó como lo hubiera hecho en papel sin atenerse a la rigidez de la piedra. Rascó después corrigiendo perfiles y lo que le pareció bien, sin preocuparse tampoco de que quedara (como quedó a menudo) la huella de la corrección; otras veces se sirvió del rascador para lograr transparencias. Todo esto da a sus litografías un aspecto incorrecto y descuidado, es cierto, pero en cambio las dota de una espontaneidad y un vigor extraordinarios. Logró negros muy puros e intensos; hoy—que tanto se esfuerzan los litógrafos en obtener en su arte la fresca intensidad de las masas negras, así como igualmente la pureza de las líneas negras intensas, sin empaste alguno, sin que se corran, en fin—, admira ver esos negros de las litografías de Goya logrados con medianos elementos, pero con espíritu y decisión maravillosos. Emplea una manera en cierto modo semejante, en estas sus litografías, a la que empleara en las obras pictóricas de los mismos años. Decía yo de aquélla (1) al estudiar el retrato de Muguiro: «Lo extraordinario de esta obra está en su técnica vibrante, en su ejecución de pincelada pequeña. Se advierte en todo el retrato como una cierta torpeza premeditada, como el querer prescindir del amaneramiento propio de quien tanto sabe para reflejar tan sólo la impresión que da el natural, es decir, prescindir de la calidad de la pintura y de la pintura misma en lo posible, y aspirar a la espiritualización de las imágenes humanas para darnos la sensación de

---

(1) GOYA, PINTOR DE RETRATOS, pág. 152.

que sienten, hablan y piensan; en una palabra, de que viven.» Y en estas figuras pequeñas de sus litografías, lo mismo que en sus retratos al óleo de tamaño natural de los últimos años, lo admirable es la vida, la gracia, el espíritu de que supo dotarlos.

Nos cuenta Matheron el procedimiento que Goya utilizaba para realizar sus litografías. No sé si es exacto, y supongo que Matheron tampoco lo sabía, pero está en consonancia con la técnica que las obras ostentan, y, por lo tanto, debió de ser así. Colocaba Goya la piedra en caballete a modo de lienzo, y sobre ella dibujaba manejando los lápices como pinceles. La colocación de la piedra le permitía alejarse y acercarse a su obra, pudiendo así juzgar del efecto de su trabajo. Así y no de otro modo debieron de ser realizadas gran parte de estas obras que, como en la mayoría de los grabados de Goya, todo está supeditado a la mancha general en su conjunto y al movimiento y expresión de los personajes en su detalle.

Goya, en sus años de Burdeos, trató de vender en Francia algunos ejemplares de sus litografías, especialmente de las cuatro de asuntos de toros que suponía las de más facil colocación. Sirvióse especialmente para ello de su amigo D. Joaquín M.ª de Ferrer, que vivía en París, según nos lo muestran los párrafos de dos cartas que dirigió Goya desde Burdeos a Ferrer, en París (1). En la primera, fechada el día 6 de Diciembae de 1825, dice:

«... Con motivo de ir á París el Sr de Baranda, le enviaba a Vd. un ensayo Litografico que representa una fiesta de nobillos, a fin de q.e la viese Vd. y el amigo Cardano y si la encontraban digna de despacharse algunas enviaria las q.e Vd. quisiere; Este escrito lo meti en la estampa y no teniendo noticia, buelbo á suplicarle á Vd. me abise p.r q.e tengo echos tres mas del mismo tamaño y asunto de toros.»

La contestación debió de llegar, pues pocos días después, con fecha 20 de Diciembre, decía Goya en párrafos de su segunda carta lo siguiente:

«Quedo enterado y convencido de lo que Vd. me dice de las estampas de toros,

(1) Estas dos cartas, así como otros recuerdos de Goya, pertenecen hoy al señor Marqués de Seoane, descendiente de Ferrer.

pero como yo pensé mas en q.e las viesen los conocedores artisticos q.e en esa gran corte abundan, y tambien la gran porcion de gente que las abra visto, sin contar el número de españoles crei que era facil dandolas á un estampero sin decir mi nombre, y á poco precio podia aberse hecho=Lo q.e me dice Vd. de los caprichos no puede ser porq.e las laminas las cedi al Rey mas ha de 20 años como las demas cosas q.e he grabado q.e estan en la calcografia de S. M.»

Como se ve, la carta es elocuente, y entre lo que dice y lo que deja suponer, muestra bien el estado de ánimo de Goya en aquellos años. Como posdata en una de ellas, en la primera, escribió un renglón que dice después de «Vivo Rue Croix Blanche núm. 10»:

«Y si nos morimos q.e nos entierren.»

Hemos tratado en los dos volúmenes anteriores, especialmente en el primero, de la trascendencia del arte de estos últimos años de Goya en el arte universal. Al llegar a este punto de las litografías me congratulo de que un escritor de la autoridad de Paul Lefort, y que además era francés, indicara al hablar, aunque ligeramente, de nuestro artista la influencia de su arte en el arte francés y marcase la relación que existe entre las litografías de Goya—siempre y especialmente las de las cuatro composiciones de toros, realizadas en Burdeos—y las litografías del famoso Eugène Delacroix. En efecto, nadie mejor que Delacroix, por su temperamento singularísimo, podía apreciar el no menos extraordinario que revelan aquellas composiciones litográficas de Goya.

Marcada ha sido ya la relación que existe entre las cuatro composiciones de toros citadas y las ilustraciones del «Fausto» que Delacroix hiciera. Recuérdese sólo que las primeras fueron editadas en Burdeos en 1825 y las segundas lo fueron en París en 1828. Delacroix poseía varias obras grabadas de Goya que figuraron en el catálogo de de su venta. Estas relaciones entre dos artistas tan extraordinarios honran tanto a uno como a otro, y Paul Lefort, al recordarlas, acierta una vez más en sus observaciones sagaces. El crítico francés termina este asunto diciendo (1): «Y séanos permitido señalar a los críticos que en el talento de nuestro compatriota (Delacroix) hay algo más de la

(1) «Francisco Goya. Etude biographique et critique. Paul Lefort. París, 1877», pág. 134.

Escuela española que lo que se supone generalmente, y que Velázquez, el Greco y Goya, entre otros, han dejado profunda huella en la producción de Delacroix del período siguiente a su viaje a Marruecos (1832).»

268. 1. VIEJA HILANDERA (210 mm. de alto × 140 mm. de ancho) (1). (*Lámina* 80.)

Litografía realizada con pluma o con pincel mojado en tinta; tirada en papel de color.

La vieja hilandera, sentada en un banco, hila en su rueca. Nada de particular tiene esta sencilla composición, sino su fecha: «Madrid, Febrero 1819». Esta nos muestra, como ya hemos indicado en nuestra observación general a las litografías, lo pronto que Goya aplicó este procedimiento inventado pocos, muy pocos años antes.

De esta obra existen pruebas rarísimas en Madrid, Biblioteca Nacional; y en Londres, Museo Británico.

269. 2. DUELO A LA ANTIGUA ESPAÑOLA (220 mm. de alto × 230 mm. de ancho). (*Lámina* 81.)

Litografía ejecutada, como la anterior, con pluma o con pincel mojado en tinta; tirada en papel de color.

Dos caballeros, vestidos con el típico traje del siglo XVII en España, se baten con espada y daga. El que ocupa el primer término, representado de espaldas, atraviesa furiosamente el pecho de su contricante con su espada, cuya punta asoma por la espalda.

De la misma fecha que la anterior, parece asimismo esta litografía un ensayo del procedimiento litográfico tan nuevo entonces.

Existen de ella pruebas rarísimas: se citan las de las antiguas colecciones Carderera y Lefort. La primera hoy en nuestra Biblioteca Nacional, como es sabido.

La Gazette des Beaux Arts publicó un facsímil de esta litografía, obtenido por el procedimiento Pilinski.

270. 3. MONJE ENCAPUCHADO (130 mm. de alto × 90 mm. de ancho).

En pie, de frente, con un crucifijo en la mano, avanza un monje encapuchado cuya fisonomía no se percibe, perdida en la sombra que produce la capucha.

---

(1) Las medidas que doy de muchas de estas litografías no pueden ser precisas como las de los grabados anteriores. Son, en todas aquéllas que no tienen recuadro, que son la más, necesariamente aproximadas. He tomado un tipo medio entre el tamaño del papel — que en muchas no está siquiera recortado convenientemente — , y el espacio ocupado por la composición. Es decir, que son medidas, en cierto modo convencionales, que tienen por único objeto dar idea de la proporción.

Es esta obra extraña; debido sin duda a lo raro del procedimiento empleado, y digo raro por lo poco común o frecuente, por lo singular que es. Realizada por masas todo está, en ella, supeditado a conseguir un efecto de conjunto, de mancha.

Se la supone una de las primeras litografías del artista, aun cuando carece de fecha, lo mismo que de firma.

No se conoce sino una sola prueba que figuró en la colección de D. Federico de Madrazo, y que hoy se guarda en el Kupferstichkabinetts, de Berlín.

271. 4. Composición fantástica (120 mm. de alto × 234 mm. de ancho). (*Lámina* 82.)

«Composición fantástica», título esta litografía que Viñaza y Lefort llaman respectivamente «Capricho» y *Scene de Diablerie*, por que no puedo titularla más concretamente. En ella vese a un hombre desnudo arrastrado por brujas, duendes o demonios; en el fondo se mueve una legión de diablos, espectros, animales horribles, etc.

Carderera, que poseía la prueba, probablemente única, hoy en la Biblioteca Nacional, describe, después de celebrar lo sabio de su dibujo y de los escorzos, el procedimiento raro como el de la anterior litografía y análogo a él con que está realizado ésta. Dice que las sombras han sido dibujadas con pincel grueso, y las medias tintas, las sombras en las carnes, etc., fueron obtenidas con frotados grasos. No puedo yo precisar nada de esto y tan sólo puedo decir que esta litografía da la sensación, más de un ensayo, que de obra realizada para el público.

272. 5. Pareja amorosa (120 mm. de alto × 180 mm. de ancho). (*Lámina* 83.)

Un hombre y una mujer (ésta de espaldas) sentados en tierra parecen entregados a un coloquio amoroso bastante expresivo. El aspecto de él, de viejo militar, hizo que Lefort titulase esta litografía *Le soudard*, y Viñaza «El veterano».

Es obra ejecutada con pincel mojado en tinta, muy sencilla y sobria de ejecución.

No conocemos más prueba que la de la Biblioteca Nacional, procedente de la colección Carderera.

273. 6. Ebrio de amor (130 mm. de alto × 150 mm. de ancho). (*Lámina* 84.)

Un hombre y una mujer (ésta de espaldas) sentados en tierra. El, ebrio de amor, parece decidido a estrechar violentamente a la mujer, la cual se defiende a medias. El violento galán es un tipo popular que cubre su cabeza con barretina; esto hace que Lefort y Viñaza titulen, respectivamente, a esta litografía *Un homme du peuple* y «El catalán.»

Es obra ejecutada con pincel mojado en tinta, muy sencilla y sobria de

ejecución, muy semejante a la anterior, de la que se debe estimar compañera. Aunque se desconoce la fecha de las dos, creo que puede atribuirse a la de las primeras litografías, la de los ensayos de este procedimiento nuevo entonces. Se ve que el artista, desde luego, utilizó en unos y otros el lápiz, la pluma o el pincel; es decir, que quiso poseer la litografía en todas sus variantes.

No se conoce más prueba que la del Kupferstichkabinetts, de Berlín, que procede de la colección de D. Federico de Madrazo.

274. 7. Un toro acosado por perros (170 mm. de alto × 270 mm. de ancho). (*Lámina* 85.)

Seis perros luchan, en un campo, contra un toro; uno de ellos ha sido volteado al aire; dos hombres contemplan la lucha a cierta distancia.

Es obra posterior a las anteriores, a juzgar por su técnica, muy sencilla y finamente ejecutada con lápiz.

Los ejemplares de esta obra son muy raros; consérvase uno en la Biblioteca Nacional procedente de la colección Carderera. Está firmado: «Goya fecit.»

275. 8. Suerte de vara en el campo (270 mm. de alto × 402 mm. de ancho). (*Lámina* 86.)

Un picador acosa a un novillo en pleno campo; otros picadores al fondo; una figura que parece muerta, en el suelo, cerca del novillo, y en un escarpado, a la izquierda, varia gente que contempla la escena.

Es litografía muy maestra hecha a lápiz y fina de ejecución. Parece posterior a las ya citadas y pienso que hecha en Burdeos. La expresión y movimiento de las figuras es notable y atenúa el mal efecto de ciertas desproporciones incomprensibles, tal como el tamaño del picador de segundo término, quien si avanzara al lugar que ocupa el picador del primero espantaría, tan sólo con su descomunal presencia, al novillo, por bravo que éste fuera.

No se conoce de esta interesante litografía más que el ejemplar que, procedente de la colección de D. Félix Boix, se conserva en el Kupferstichkabinetts de Berlín. Dada a conocer por von Loga. No citada por Lefort ni Viñaza.

276. 9. El duelo (210 mm. de alto × 220 mm. de ancho). (*Lámina* 87.)

Dos hombres en mangas de camisa se baten en terrible duelo; el que se representa casi de espaldas ha atravesado el pecho de su contrario, produciéndole un vómito de sangre. Dos testigos presencian el duelo allá en el fondo, entre unos arbustos.

Esta litografía, ejecutada al lápiz, recuerda en cierto modo por su disposición el «Duelo a la antigua española», antes citado. La que nos ocupa, muy posterior, se supone hecha en Burdeos en 1826. En efecto, recuerda mucho los dibujos que el artista hiciera por estos años. Firmada en la parte inferior de la izquierda: «Goya».

Los ejemplares son muy raros. Se cita el que, procedente de la colección Carderera, se conserva hoy en la Biblioteca Nacional.

277. 10. Capricho fantástico. (*Lámina* 88.)

Así titulo esta litografía no dada a conocer por los críticos anteriormente citados, de la que no creo que se conserve otro ejemplar que el que se guarda en el Museo Británico. Representa a un hombre, de perfil, embozado en una capa y con un sombrerito bastante ridículo, que sonríe entre unas cabezas humanas con aspecto de carátulas, que danzan y vuelan endemoniadamente a su alrededor.

Litografía hecha con lápiz; da la sensación de un dibujo y recuerda mucho a los hechos en Burdeos por nuestro artista en los últimos años de su vida.

En el Museo Británico díjoseme que esta litografía había inspirado un poema a Baudelaire. Entre las amargas composiciones del famoso autor de «Las flores del mal» nada he podido encontrar que se refiera terminantemente a este dibujo. Baudelaire tuvo grande entusiasmo por Goya, como lo muestra dedicándole los cuatro versos que siguen en su composición *Les Phares*, donde habla de Goya, incluyéndole entre los siete *faros* que iluminan la pintura y dándole la categoría que se merece, pues los seis restantes son Rubens, Leonardo de Vinci, Rembrandt, Miguel Angel, Watteau y Delacroix. Dice así:

Goya, cauchemar plein des choses inconnues
De fœtus qu'on fait cuire au milieu des sabbats,
De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues,
Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas.

Pero, como puede apreciarse, estos versos más parece que están inspirados en «Los Caprichos», que no en esta litografía.

278. 11. El sueño (140 mm. de alto × 160 mm. de ancho). (*Lámina* 89.)

Una hermosa mujer descansa, al parecer dormida, en tierra, apoyando su cabeza en las rodillas de una vieja que está sentada. Tres mujeres se aproximan de rodillas a la dormida y la contemplan. En el fondo otra mujer se oculta el rostro con un manto.

«El sueño», se ha llamado esta composición y no tenemos datos terminantes para bautizarla de otro modo, si bien nos parece que a esta hermosa mujer le ha pasado algo más grave que lo que representaría el estar durmiendo, a juzgar por la expresión de las otras mujeres que la rodean.

Esta y las dos litografías que siguen, realizadas con lápiz litográfico, son muy semejantes, obras realistas y sencillas en su concepción, vistas en el natural, aunque no copiadas directamente, muy expresivas y que demuestran un precioso dibujo y un dominio perfecto del arte litográfico. Se supone que ésta fué hecha en Madrid y la siguiente en Burdeos; de todos modos lo serían con poca diferencia de tiempo. Las láminas de esta obra son rarísimas.

279. 12. El vito (185 mm. de alto × 190 mm. de ancho). (*Lámina* 90.)

Una española rodeada de gente que ríe, aplaude, y uno toca la guitarra y otro la pandereta, danza el animado y vivo baile andaluz, que se acompaña con música en compás de tres por ocho, llamado el vito. Firmado en la parte baja: «Goya».

Esta litografía al lápiz, semejante como hemos dicho a la anterior, es obra muy acertada, vigorosa, llena de carácter y que sin duda fué un recuerdo que hizo el viejo pintor de las escenas de su tierra. Fué realizada en Burdeos el año de 1825.

Se citan dos pruebas de esta litografía, una en la colección Lefort y otra en la antigua de Carderera, hoy en la Biblioteca Nacional.

Matheron citó — y Lefort lo recuerda —, una litografía de Goya que, sin describirla, la titula «Los Bohemios». Parece probable que fuera esta misma composición y no otra, que de ser así desconoceríamos en absoluto.

280. 13. La lectura (120 mm. de alto × 130 mm. de ancho). (*Lámina* 91 - 1.)

Una mujer, de perfil hacia la izquierda, lee en un libro mientras dos figuras, más al fondo, la escuchan atentamente.

Obra que guarda estrecha relación con las dos anteriores y que hecha en Madrid o en Burdeos será del año 1824 o 25. Obedece la expresión de esta figura a esas femeninas, que en su última época, el artista las dotó de un candor particular que recuerda sus primeras figuras de mujeres. Este retorno del artista está explicado ya en Goya, Composiciones y figuras, al tratar de «La lechera de Burdeos», pág. 139 y siguientes, figura que guarda no poca relación con esta lectora.

Ejecutada al lápiz, ayudado en ciertos puntos del pincel litográfico, y atenuados ciertos obscuros con ligeros rascados.

Litografía muy rara; se citan ejemplares que pertenecieron a la colección Burty, Lefort, Federico de Madrazo (hoy en el Kupferstichkabinetts, de Berlín), y Carderera (hoy en nuestra Biblioteca Nacional).

281. 14. El dromedario (100 mm. de alto × 150 de ancho). (*Lámina* 91-2.)

Es tan sólo un apunte litográfico hecho con lápiz en que se representa a un dromedario acompañado de un hombre que lo conduce.

Esta litografía, como las tres que siguen que representan respectivamente un perro o lobo, un tigre, y un zorro, animales dibujados sin duda de recuerdo, pienso que serían realizadas en Burdeos en ocasión de cierta feria de la que tenemos noticia, en la que figuraron fieras y animales de todo género allá en los últimos años del artista. No creo que estas cuatro litografías hayan sido mencionadas ni reproducidas en parte alguna. Yo tan sólo sé que existe de ellas una prueba de cada una, que puede estimarse única. Se conservan las cuatro en la colección de D. José Lázaro, en Madrid. Su originalidad es indiscutible; tienen

todo el carácter de los dibujos de Goya de aquellos años. Su importancia no es muy saliente, son como digo tan sólo apuntes ligeros, pero su interés es notable, pues todo lo que produjo Goya, y en estos sus últimos años aún más que en los anteriores, ostenta tan grande personalidad que aun cuando no sean sino ligeras líneas, un recuerdo, un apunte, muestran la fuerza maravillosa de su genio.

282. 15. Un cánido (117 mm. de alto × 172 mm. de ancho). (*Lámina* 92-1.)

Un perro o un lobo, desde luego puede precisarse que es un cánido, corre de derecha a izquierda, destacándose sobre un fondo ligeramente manchado con el lápiz para que no desentonen sin duda los tonos muy obscuros de la piel de este animal.

Es la menos acertada de esta serie de cuatro litografías que representan animales.

283. 16. Un tigre (100 mm. de alto × 155 mm. de ancho). (*Lámina* 92-2.)

El tigre (supongamos que es un tigre este felino de piel con pintas, poco caracterizado por lo demás) está echado en el suelo con la cabeza caída entre sus patas delanteras. En su mirar y actitud está bien expresado el aspecto de fiera de este animal. Se destaca en parte sobre fondo obscuro, hecho con rayado de lápiz muy grueso.

284. 17. Una zorra (80 mm. de alto × 100 mm. de ancho).

Más poca cosa aun que las tres anteriores, pero muy bonito apunte, lleno de gracia. La zorra avanza irguiendo su enorme cola en forma de lucido penacho.

285. 18. Retrato de Gaulon (263 mm. de alto × 205 mm. de ancho). (*Lámina* 93.)

Al impresor Gaulon, de Burdeos, se le representa de busto, casi de frente, ligeramente vuelto y mirando a la derecha. Es su cabeza simpática, acusa escasamente unos cincuenta años, lleva un gran corbatín claro, chaleco de los que llamamos hoy de fantasía y unas solapas muy abiertas, con cuello que monta mucho por la parte de la espalda y que, consiguientemente, hace los hombros muy caídos. Por tradición sabemos que este hombre es Gaulon, el impresor litógrafo que editara las cuatro composiciones de toros, de que después hablamos, en Burdeos, el año 1825. Firmado en el ángulo inferior izquierdo, «Goya».

Es este retrato una obra admirable como tal, y además una de las más bellas e interesantes litografías que produjera Goya. Matheron supone que está hecho sobre un fondo negro, del que ha ido destacando el autor claros con el rascador y que no tiene ningún retoque. No me parece exacta tal afirmación. Es esta obra muy trabajada, llena de finezas de ejecución (obsérvense las

líneas finísimas que caracterizan los ojos, nariz y boca), y en la que en general se ha perseguido, y en particular en la cabeza, unas graduaciones de grises que más parece que se han logrado partiendo del blanco, o de un claro pronunciado hacia los obscuros y el negro, que no viceversa. Muestra claramente este retrato estar hecho del natural; la verdad y vida que ostenta no se consiguen de memoria ni de recuerdo. Su fecha será la de 1825, aproximadamente, puesto que tenemos el dato de que ese es el año de las relaciones entre Goya y Gaulon.

Las pruebas de esta litografía deben de ser rarísimas, yo tan solo sé de dos: una en la Biblioteca Nacional, de París, procedente de la colección E. Delacroix, que figuró en la venta de aquella colección con el número 827 del catálogo. La segunda prueba, excelente y muy bien conservada, la guarda el infatigable coleccionador e inteligente coleccionista D. José Lázaro, en Madrid. De esta prueba, que su poseedor ha puesto amablemente a mi disposición, se ha hecho la fototipia que publicamos y que creo sea la primera de esta estampa.

Esta litografía y las cuatro que cito anteriormente fueron a poder del Sr. Lázaro, con otros muchos dibujos y papeles, también de gran interés, directamente de la familia descendiente de María del Rosario Weiss, la protegida de Goya, y de la cual hemos hablado en más de una ocasión en los tomos anteriores. Su procedencia, por tanto, ofrece las mayores garantías, garantías que, por otra parte, no las necesitan estas obras de tan elocuente e indiscutible originalidad.

286. 19. RETRATO DE GAULON, HIJO. (*Lámina* 94.)

Menos excelente que el retrato de su padre, pero también de gran interés, es el retrato en litografía que Goya hiciera por la misma época de Gaulon, hijo, según la tradición. Es éste un joven que no habrá aún cumplido los veinte años y que se le representa de busto, con corbatín, levita de cuello alto' de frente y mirando a la derecha.

La técnica de esta obra—que, como la anterior también indiscutiblemente está hecha ante el modelo, tal es la vida y la verdad que ostenta—, es menos fina y cuidada, más libre que la del retrato de Gaulon, padre.

No sé que exista de ella más prueba que una en el Museo Británico, de Londres, procedente de la colección Burty.

287. 20. EL FAMOSO AMERICANO MARIANO CEBALLOS (310 mm. de alto × 403 mm. de ancho). (*Lámina* 95-1.)

El indio Ceballos, montado en un toro ensillado que cocea y al que el indio gobierna con unas cuerdas atadas al arranque de los cuernos, cita y se dispone a clavar un rejón a otro toro que cerca de él mira encampanado. Varios toreros y no poca gente aficionada están en el ruedo de la plaza en que la escena se desarrolla. Unos hostigan al toro, otros, prevenidos detrás de él, le ayudarán

con los capotes en el momento preciso; los más presencian la suerte allá en la barrera que sirve de fondo, detrás de la cual, en tendidos, se ve el apiñado público. Firmado en el ángulo inferior de la izquierda: «Goya». Y más abajo, en el margen: «Déposé. Lith. de Gaulon.»

Esta es la primera de la serie de las cuatro litografías, cuyas tres restantes siguen en nuestra descripción, denominadas generalmente «Los Toros de Burdeos», que Goya hiciera como recuerdo de escenas de su país, allá en Francia, el año de 1825, es decir, cuando el artista contaba setenta y nueve años de edad, y que editó el impresor y litógrafo Gaulon. Hemos hablado páginas antes de la importancia de estas cuatro litografías en conjunto; por lo tanto, este es el lugar de dejarlas mencionadas y catalogadas singularmente. Recordemos que se hizo en 1825 una tirada de 300 ejemplares, pero gran parte de ellos se destruirían o perderían en los años en que este arte no era especialmente admirado, pues hoy son raros, muy buscados y alcanzan elevados precios.

288. 21. Bravo toro (310 mm. de alto × 408 mm. de ancho). (*Lámina* 95 2.)

Esta lámina que llamo «Bravo toro», por llamarla de alguna manera, pues Goya no la tituló, y los títulos que dan Lefort y Viñaza, respectivamente, *Le Picador enlevé sur les cornes d'un taureau* y «La suerte de pica», no me parecen enteramente apropiados, representa lo siguiente: Un picador a la derecha, en tierra y protegiéndose tras de su caballo caído, pica furiosamente a un toro que pisa al caballo y que ha cogido y lleva ensartado en su cuerno izquierdo, a un torero que parece ya muerto. Otro torero detrás y un picador a caballo, que pica también al toro con objeto de ver si suelta su presa, componen el grupo principal.

Al fondo, al lado de la barrera, un grupo de gentes, un picador herido, en tierra y su caballo al lado. Firmado en el ángulo inferior de la izquierda: «Goya».

Es la más suelta y prodigiosa de técnica de las cuatro que componen la serie. Es ésta, aún más que las otras, obra sintética en la que se ha procedido por grandes masas y en la que los trazos vigorosos, los reforzados de las sombras o los claros, obtenidos a menudo con rascador, completan el conjunto de la mancha de esta obra magistral. Las figuras del fondo, el público, realizado como todo por masas, da, no obstante carecer de detalles, la sensación de la multitud y del movimiento. En el grupo principal del primer término, donde está el toro acometiendo, y del que doy el fragmento en este libro (*Lámina* 97) hay mayores acentuaciones y se aprecia que se ha buscado la expresión, admirablemente lograda, de cada personaje y sus actitudes en tan difícil trance, formando todo ello un grupo admirable como composición, como sentimiento y como drama. Es una síntesis suprema del espectáculo nacional.

289. 22. Dibersión de España (302 mm. de alto × 411 mm. de ancho). (*Lámina* 96-1.)

Esta llamada Diversión de España es una capea en la que gran parte del público que llenaba la plaza se ha echado al ruedo, y capea a cuatro toros y un cabestro. Tres de los toros y el cabestro están en medio del redondel ahuyentando al público y atropellando a alguien. En primer término, un aficionado pone ante el cuarto toro a un pelele envuelto en un capote. Otros ríen de la ocurrencia con cara regocijada y divertidísima por cierto, de expresión. Firmado, «Goya», en la parte inferior de la izquierda. Y en el margen, *Deposé* y *Lith. de Gaulon.*

Los primeros términos de esta litografía tienen negros de gran intensidad, intensidad que se atenúa mucho en el fondo que se aleja marcadamente, dando la exacta sensación de los diferentes términos, y no ciertamente porque esta escena esté nada bien de perspectiva, pues, muy al contrario, las figuras y los toros no guardan la debida proporción y todos son enormes (excepto los del primer grupo), allá en el segundo o tercer término, en que se les representa.

La descripción que hacemos de esta litografía es, según su primer estado, único que yo conozco. Lefort cita un segundo estado, en el que resulta de menor extensión en su ancho (370 mm.) y en el que han desaparecido consiguientemente varios personajes de los que figuraban en la parte de la derecha. Cita una prueba de este segundo estado, que vió en la antigua colección Burty, y que se encuentra descrita en la *Gazette des Beaux Arts* (número de 1.º de Septiembre de 1849), y supone Lefort que debénse estas modificaciones a un accidente que ocurriría en la piedra a la derecha, que obligó al artista a prescindir de esta parte. En efecto, parece la única explicación que puede darse a la existencia de láminas de este segundo estado.

290. 23. DIVISIÓN DE PLAZA, O PLAZA PARTIDA (394 mm. de alto × 414 mm. de ancho). (*Lámina* 96 - 2.)

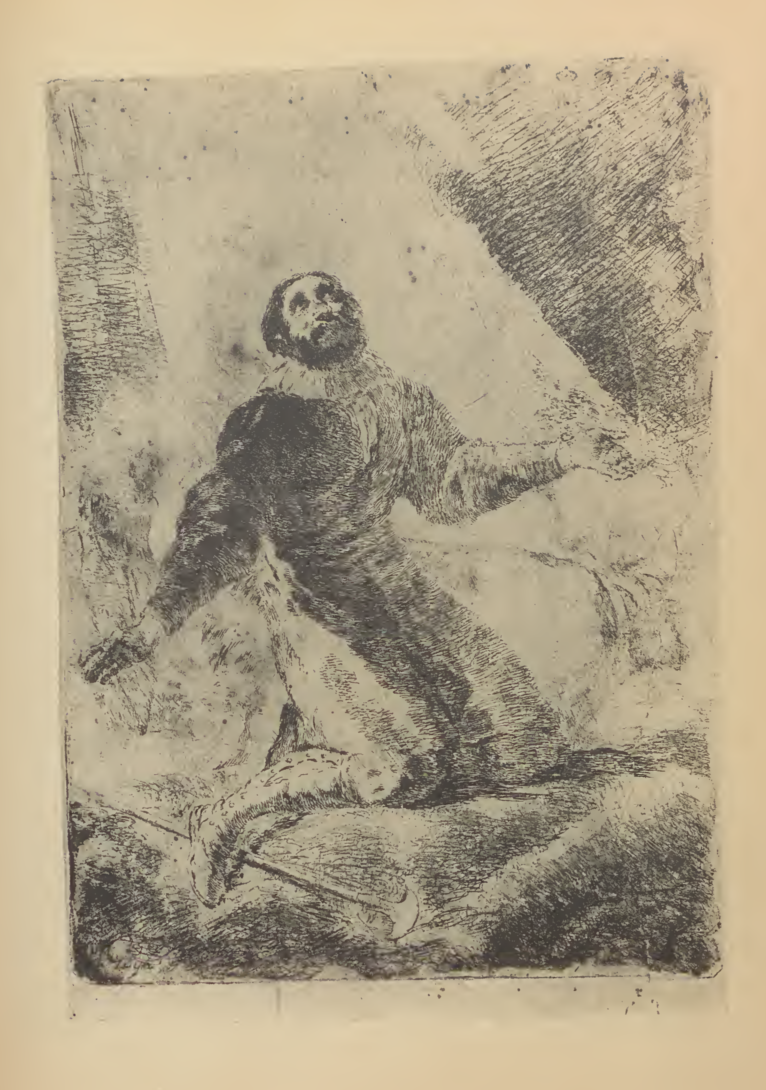
Una plaza dividida por una valla en dos mitades. En cada una de ellas se verifica una lidia. En la de la izquierda, un banderillero cita a un toro. En la de la derecha, un matador está en actitud de clavar un estoque corto a su toro. Varias gentes en la barrera, y el público en los tendidos. Firmado en la parte inferior, «Goya». Esta lámina carece de título y de pie litográfico. El título que le damos nosotros es tan sólo atendiendo a su asunto, preciso e inconfundible con la de otros de escenas de toros.

Pueden hacerse de esta litografía las mismas observaciones técnicas de las tres anteriores, especialmente de la tercera, con la que guarda más estrecha relación. Es de todos modos menos feliz y singular que aquélla.

LÁMINAS


Goya inv.t et fecit


CARI





Copias de Velázquez

1



2






D. BALTASAR CARLOS PRINCIPE DE ESPAÑA. HIJO DEL REY D. FELIPE IV.
Pintura de D. Diego Velazquez del tamaño natural, dibujada y grabada por D. Francisco Goya Pintor. 1778.


D.n Gaspar de Guzman, Conde de Olivares, Duque de Sanlucar, &





Sacada y gravada del Quadro original de D. Diego Velazquez en que representa al vivo un Enano del S. Phelipe IV. por D. Francisco Goya Pintor. Existe en el R.l Palacio de Madrid Año de 1778.



El si pronuncian y la mano alargan
Al primero que llega.



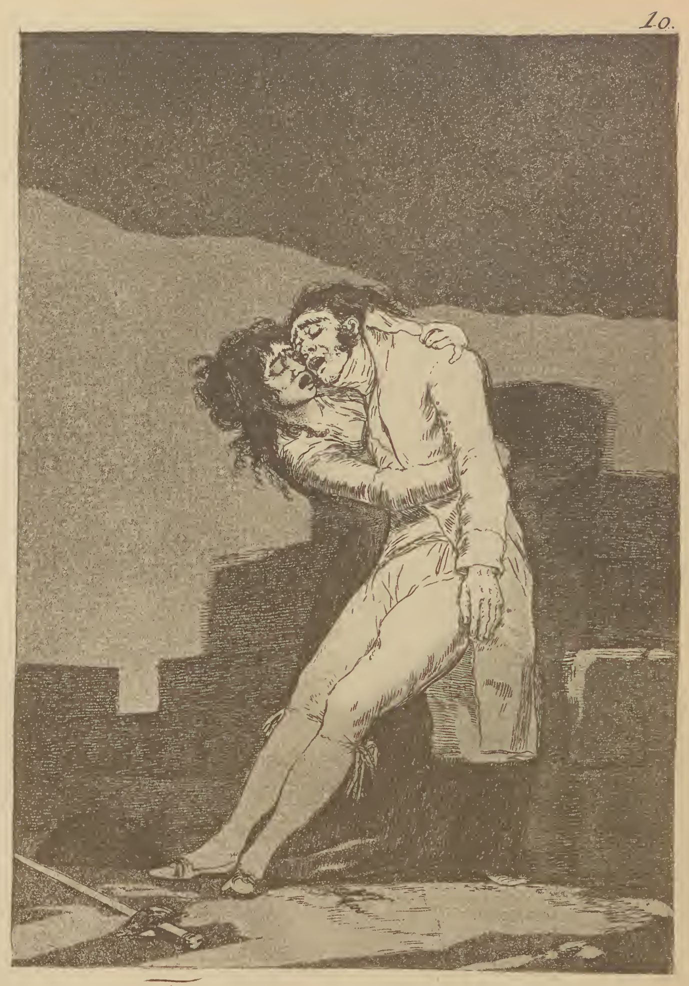
Qué viene el Coco.



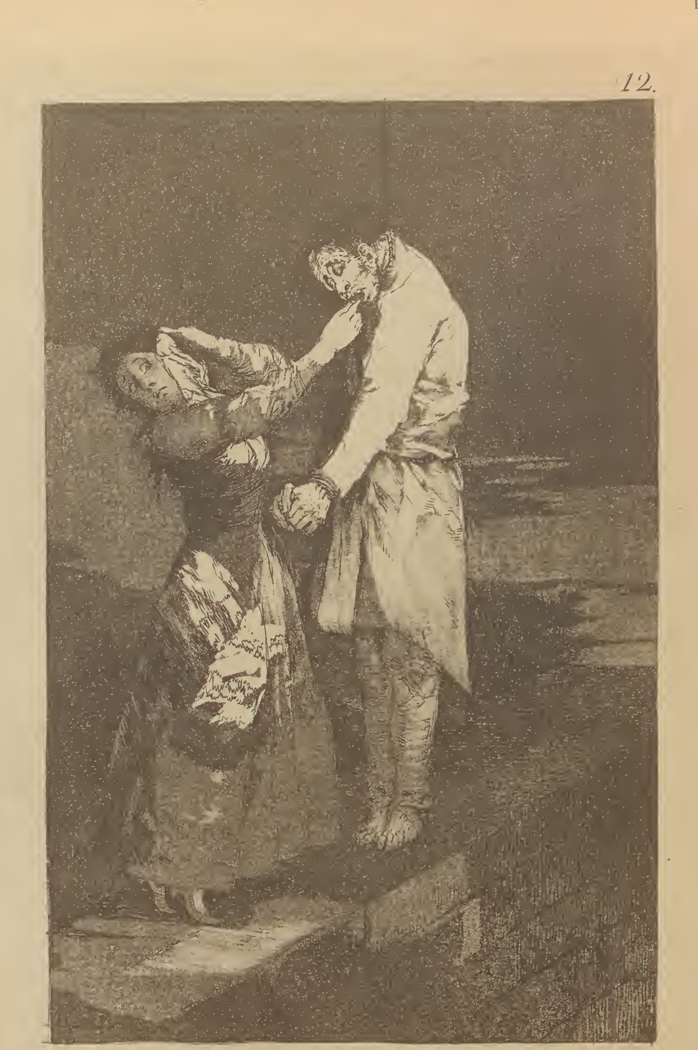
Nadie se conoce.



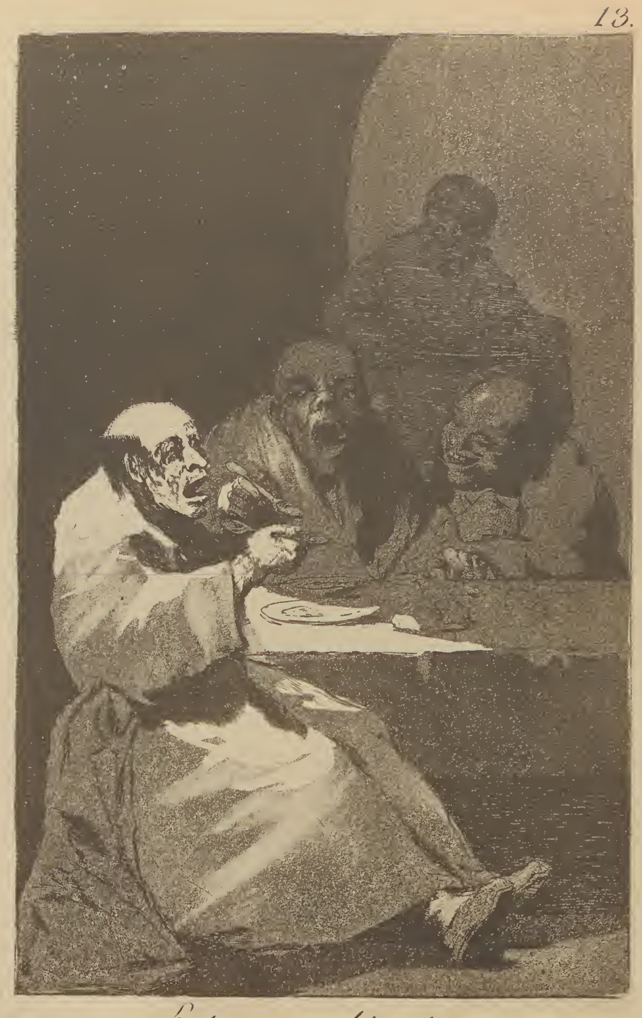
Que se la llevaron!



El amor y la muerte.



A caza de dientes.

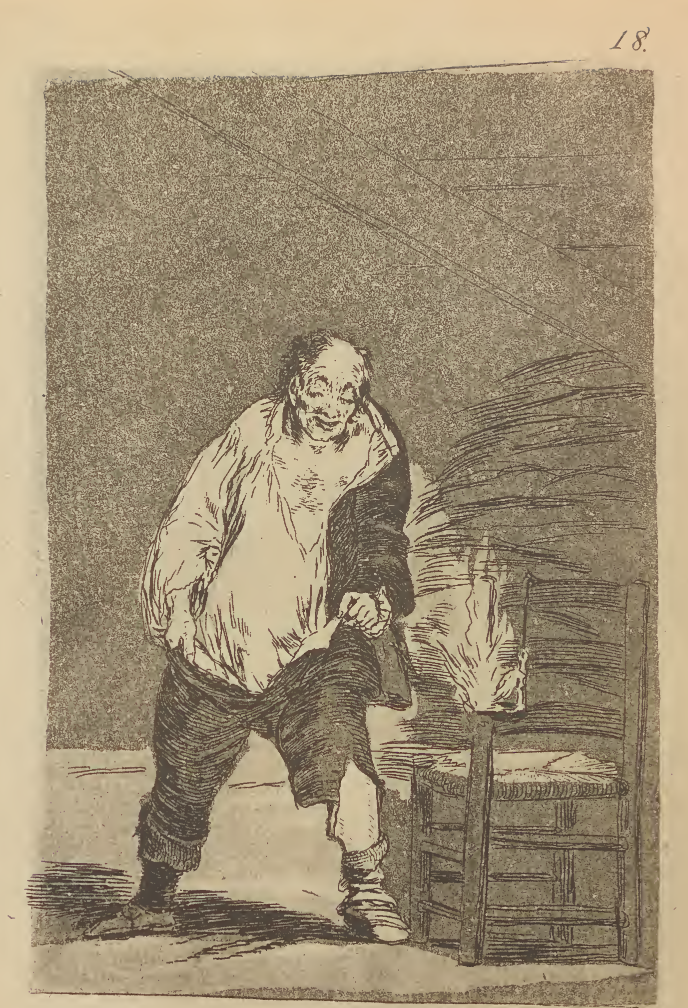


Estan calientes.


16.
Dios la perdone: Y era su madre.



Bien tirada está.


18.
Ysele quema la Casa.



Ya van desplumados.



Aquellos polbos.



Si quebró el Cantaro.



Chiton.



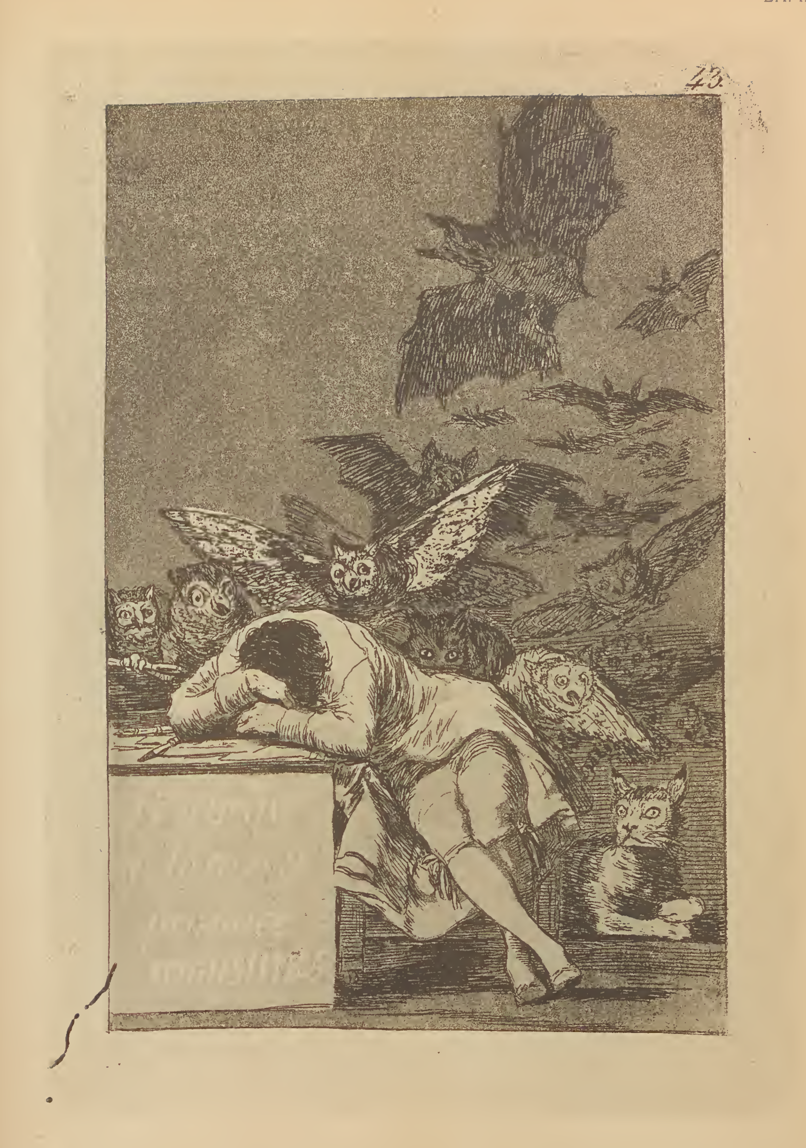
Por que fue sensible.



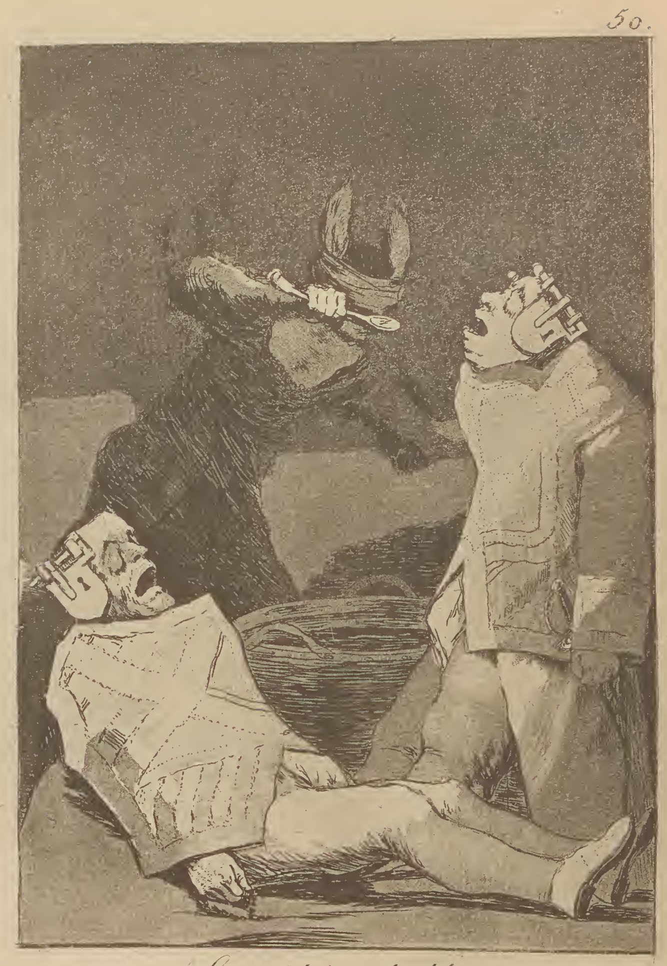
De que mal morira?



Tu que no puedes.


43.

50.



Los Chinchillas.



Que pico de Oro!



Hasta la muerte.



Buen Viage.



Linda maestra!

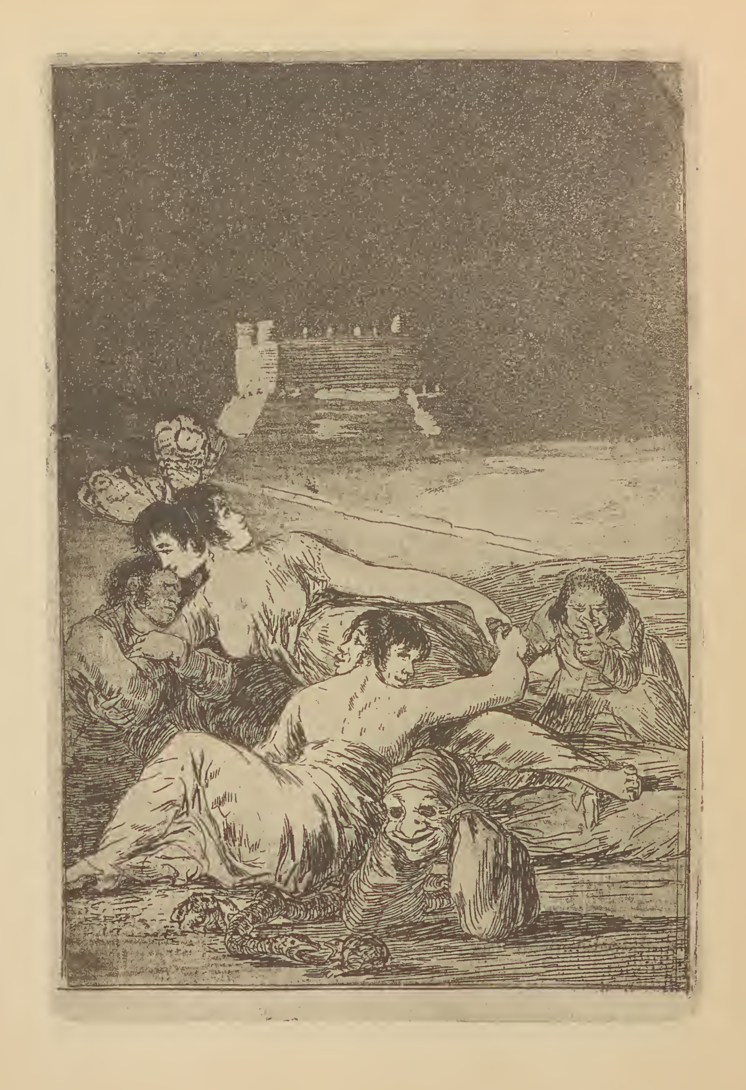


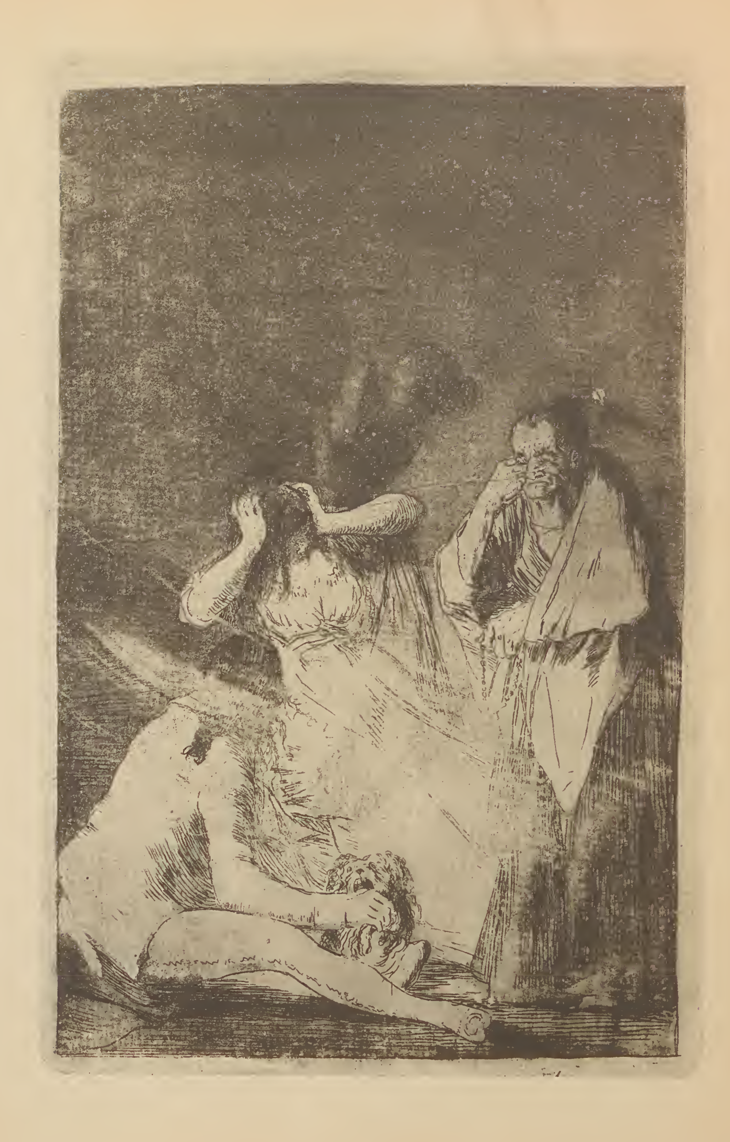
Si amanece; nos Vamos.


73.
Mejor es holgar.



¿No hay quien nos desate?





1



2



1



2



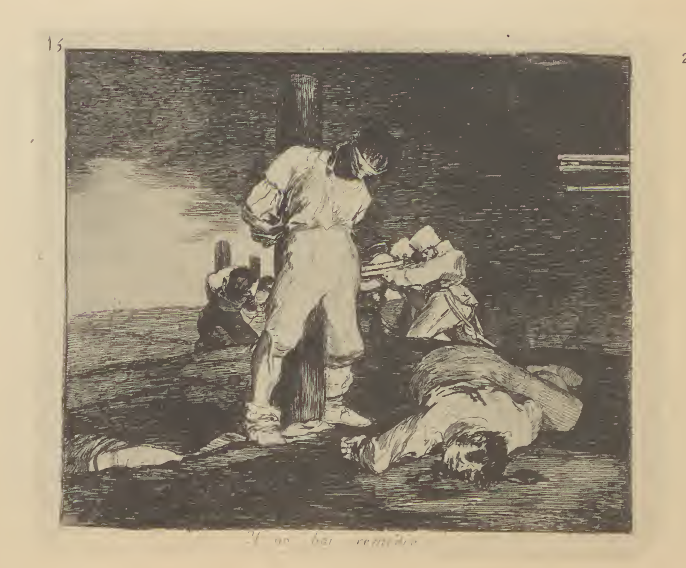
Los Desastres de la Guerra

1



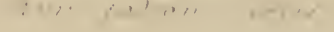
15

2



1





2




1



Esto es peor


2



1



2



Muertos recogidos.

1



[illegible] general

2



El buitre carnívoro



1



2

1



2



Los Disparates
(Los Proverbios)



1



2

Los Disparates
(Los Proverbios)

1



2



Los Disparates
(Los Proverbios)





1



2

Los Disparates
(Los Proverbios)

1



2



Los Disparates
(Los Proverbios)

1

2



Los Disparates
(Los Proverbios)


1


2

Los Disparates
(Los Proverbios)

1



2



Los Disparates
(Los Proverbios)

22

1


Disparate de Bestia

2



Los Disparates
(Los Proverbios)

1



2



Los Disparates
(Los Proverbios)

1

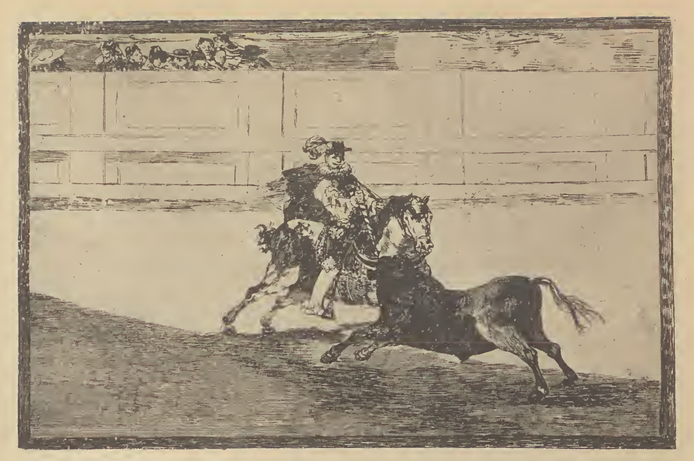


2



13

1



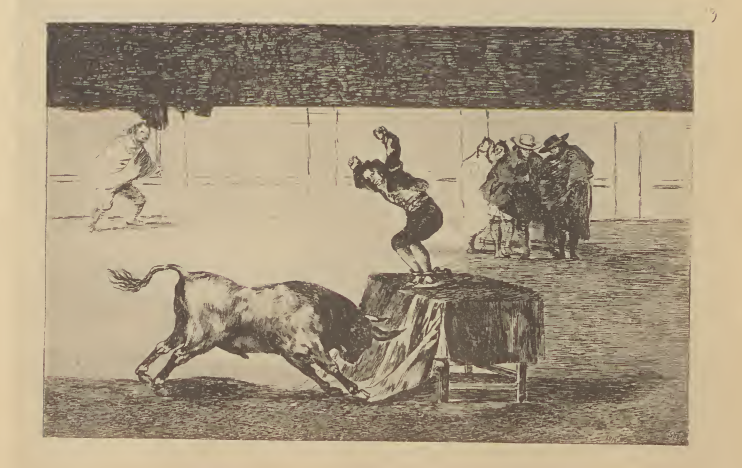


2



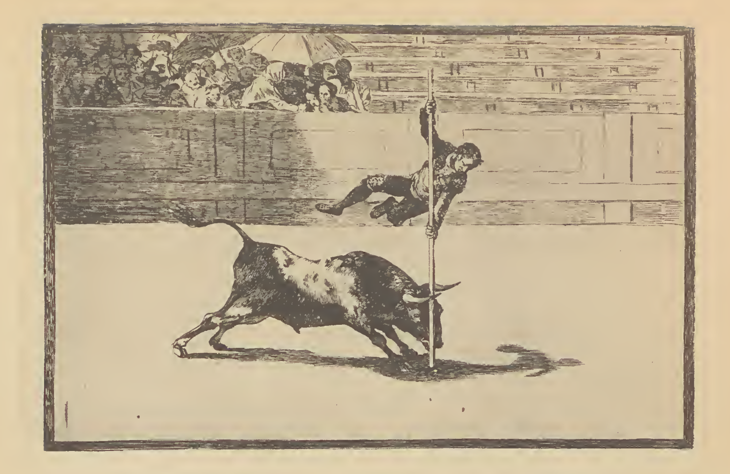


1

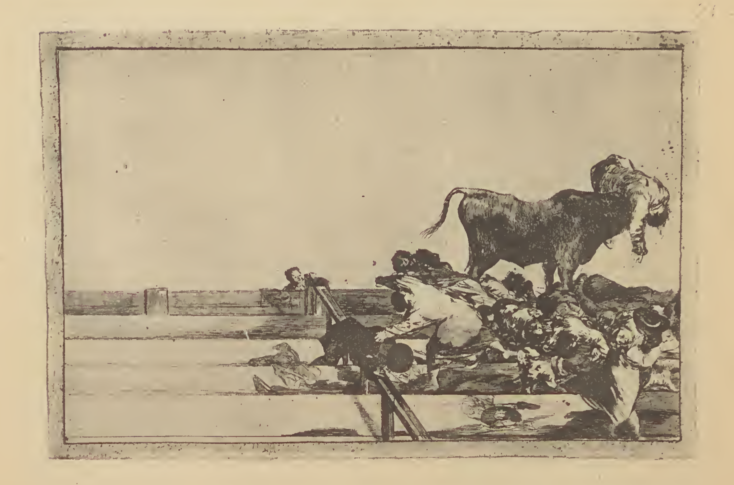


2

1



2



1



2



A

1



B

2



1



D

D

2





1

F



2

G



1



H

2



1



2





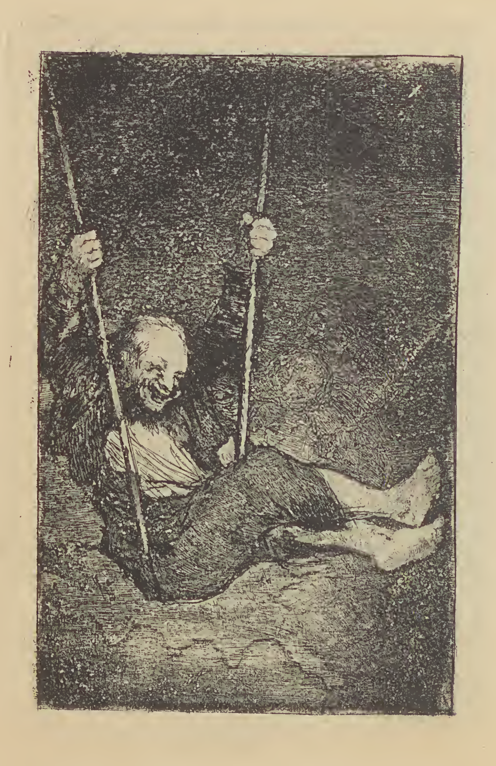

BN



Obras sueltas







1



2



1



2



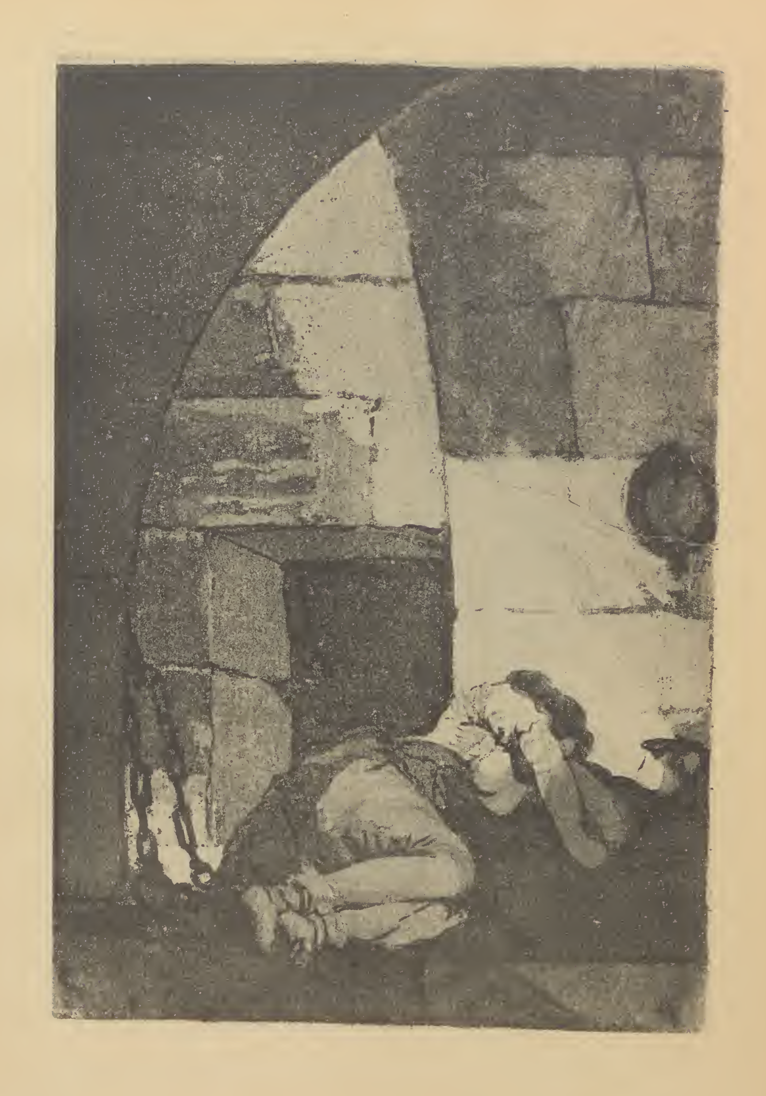
Obras sueltas






1


2

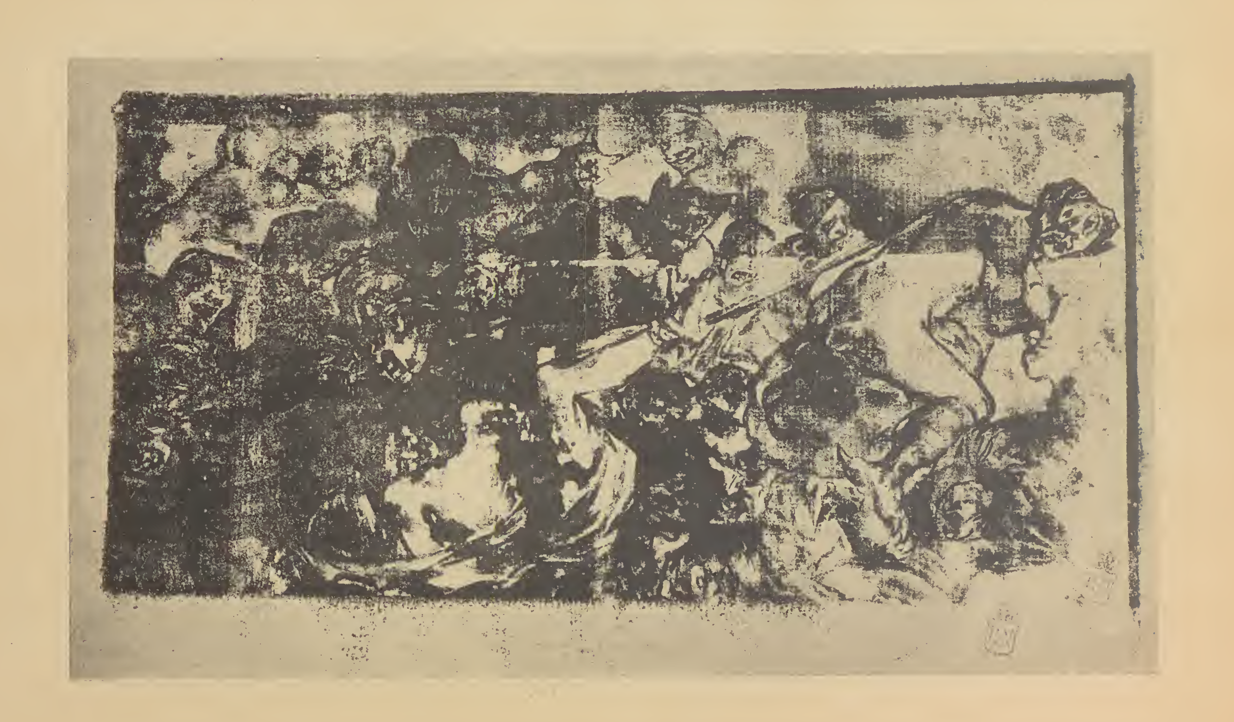


Obras sueltas




Goya.





Litografías







Litografias




Goya







Litografías

1



2



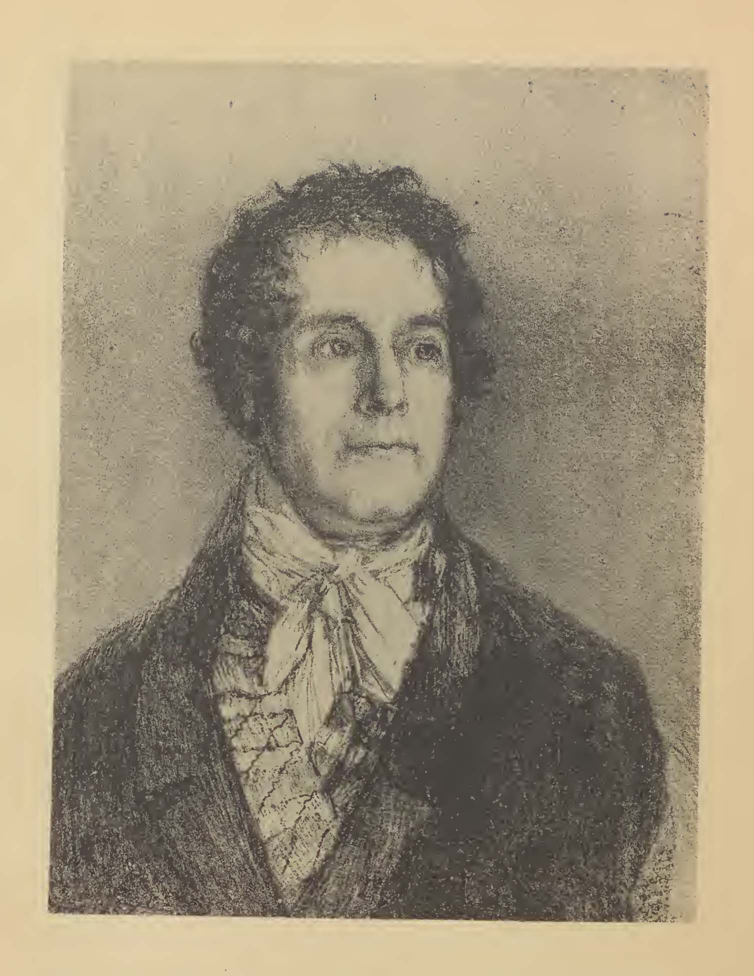
Litografías

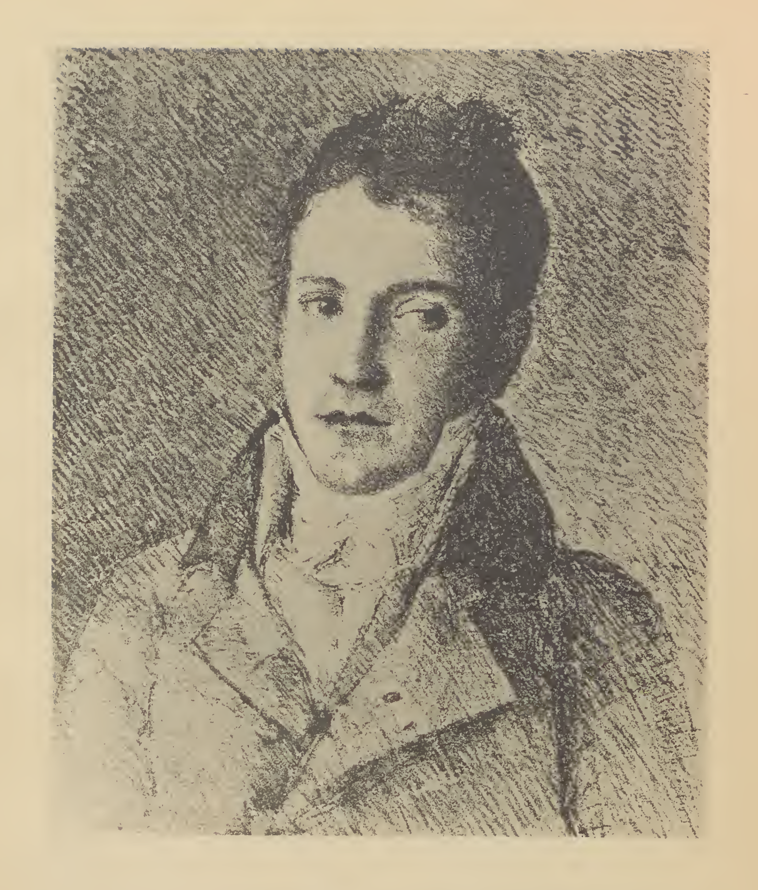
1



2







1



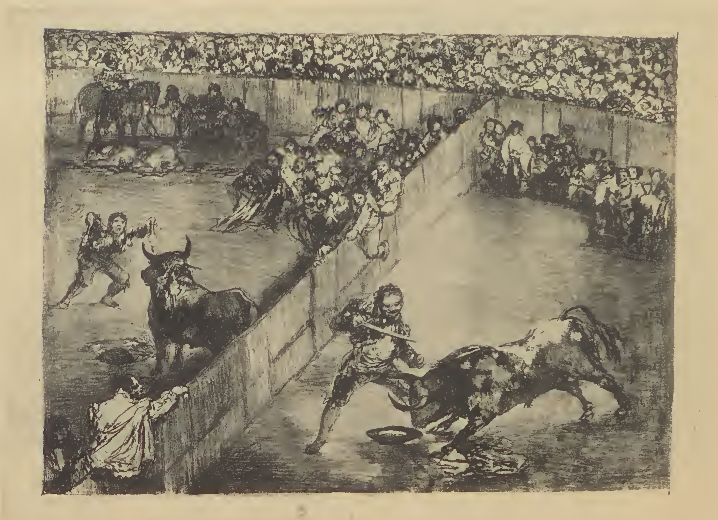
2



1



2







INDICE

INDICE

No creemos necesario dar Indice de láminas, por cuanto cada una de éstas lleva al pie la indicación del grupo de obras en la que su descripción figura en el libro. Por lo tanto, no hay sino buscar en el grupo correspondiente su lugar y su número.

Esta obra se acabó de imprimir en Madrid el día 1.º
de Diciembre de 1917 en el establecimiento
tipográfico de Blass y Cía., y las
fototipias fueron hechas
en la casa Hauser
y Menet.

30 PESETAS


UNIVERSIDAD DE SEVILLA
Biblioteca
UNIVERSIDAD DE SEVILLA
600714444

GOYA
grabados

III

A. de Beruete
y Moret